

NOWE STUDJA
Z LITERATURY FRANCUSKIEJ

WYSZŁY Z DRUKU:

- Boy: **Słówka**, wydanie piąte »Bibl. pol.«, Warszawa.
 — **Studia i szkice z literatury francuskiej**, Gebethner i Sp.
 — **Nowe Studja**, Krak. Sp. wydawnicza.
 — **Flirt z Melpomeną**, wieczór pierwszy, Gebethner i Sp.
 — » » » drugi, tamże.
 — » » » trzeci, Krak. Sp. wydawnicza.
 — **Antologia literatury francuskiej**, Bibl. narodowa.

PRZEKŁADY BOYA:

Dzieje Tristana i Izoldy, tamże.

WIEK XV-ty.

Franciszek Villon: **Wielki testament**, G. Gebethner i Sp.

WIEK XVI-ty.

- Rabelais: **Dzieła** (Gargantua i Pantagruel), Tomów 5, Kraków, J. Czernecki.
 Montaigne: **Pisma**, Tomów 5, G. Gebethner i Sp.
 Brantôme: **Żywoty pań swowolnych**, »Bibliot. polska«.

WIEK XVII-ty.

- Descartes: **Rozprawa o metodzie**, G. Gebethner i Sp.
 Molier: **Dzieła**, Tomów 6, wydanie nowe, Bibl. polska.
 Racine: **Fedra**, G. Gebethner i Sp.
 Pascal: **Myśli**, Księg. św. Wojciecha, Poznań.
 Pascal: **Prowincjałki**, Warszawa, Bibl. pol.

WIEK XVIII-ty.

- Lesage: **Djabeł kulawy**, G. Gebethner i Sp.
 Marivaux: **Komedye**, Tomów 2, Kraków, J. Czernecki.
 Montesquieu: **Listy perskie**, G. Gebethner i Sp.
 Montesquieu: **Duch praw** (w przygotowaniu).
 Wolter: **Powiastrki filozoficzne**, »Bibl. pols.«, Warszawa.
 Grébillon (syn): **Noc i chwila**, Gebethner i Wolff.
 Jan Jakób Rousseau: **Wyznania**, Tomów 3. Bibl. polska.
 Diderot: **Kubuś fatalista i jego pan**, »Bibl. pols.«, Warszawa.
 Diderot: **To nie bajka...** Kraków, J. Czernecki.
 Lacroix: **Niebezpieczne związki**, »Bibl. polska«.
 Beaumarchais: **Komedye**, Kraków, G. Gebethner i Sp.
 X. Prévost: **Manon Lescaut**, »Bibl. pols.«, Warszawa.
 B. de Saint-Pierre: **Paweł i Wirginia**, Kraków, J. Czernecki.
Listy panny de Lespinasse, G. Gebethner i Sp.

WIEK XIX-ty.

- Chateaubriand: **Atala—René**, księg. św. Wojciecha, Poznań.
 Benjamin Constant: **Adolf**, G. Gebethner i Sp.
 Stendhal: **Czerwone i czarne**, »Bibl. pols.«, Warszawa.
 Musset: **Spowiedź dziecięcia wieku**, »Bibl. pols.«, Warszawa.
 Musset: **Komedye**, tomów 2, »Bibl. pols.«, Warszawa.
 Balzac: **Fizjologia małżeństwa**, tamże. **Małe niedole pożycia małżeńskiego**, tamże. **Stracone złudzenia**, tamże. **Kawalerskie gospodarstwo**, Kraków, J. Czernecki. **Córka Ewy**, Kraków, J. Czernecki.
 Dwa poeci, G. Gebethner i Sp. **Muza z zaścianka**, G. Gebethner i Sp. **Wielkość i upadek Cezara Birotteau**, tamże. **Ojciec Goriot**, G. Gebethner i Sp. **Cierpienia wynalazcy**, tamże. **Błaski i nędze życia kurtyzany**, tamże. **Ostatnie wcielenie Vautrina**, »Bibl. pols.«, Warszawa.
 Gautier: **Panna de Maupin**, Kraków, J. Czernecki.
 Merimée: **Kolomba**, Kraków, J. Czernecki.
 Murger: **Cyganerya**, Kraków, J. Czernecki.
 Verlaine: **Elegie**, G. Gebethner i Sp.

60
BOY

NOWE STUDJA Z LITERATURY FRANCUSKIEJ

PASCAL. — MOLIER. — CHATEAUBRIAND.
STENDHAL.—BALZAC.—MUSSET.—MURGER.

KRAKÓW 1922
KRAKOWSKA SPÓŁKA WYDAWNICZA

177748

314 023



BŁĄD DRUKU:

Na stronie 67, w. 4 słowo: śmiało należy poprawić na: nieśmiało.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



FUW0294267

1381 I

DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI W KRAKOWIE

PASCAL.

Wstrząśnienie, jakie przechodził Kościół pod wpływem Reformacji i walk religijnych, zaznaczyło się we Francji dwoma krańcowo sprzecznymi objawami. Jeden, to niereligijność, która, zwłaszcza w pierwszej połowie w. XVIII, szerzy się bardzo groźnie, mimo iż, patrząc z perspektywy historii literatury, łatwo przeoczyć ten symptom, gdyż przesłania go wspaniały rozkwit piśmiennictwa religijnego w tym wieku, oraz surowość obyczajowa, jaką — zewnętrznie bodaj — narzucił Francji Ludwik XIV w drugiej połowie swego panowania. Przyczyny tego objawu są rozmaitej natury: wolnomyślny powiew Odrodzenia i jego kult starożytności, zbliżający oświecone umysły duchem do pogaństwa; zachwianie autorytetu; długoletnie wojny domowe; anarchja i wśląd za nią idące zdziwienie, niebezpieczne zwłaszcza w bujnych szlacheckich temperamentach. Drugi objaw, wręcz przeciwny, to ożywienie i spotęgowanie ducha katolicyzmu, który, zagrożony z jednej strony przez protestantyzm, z drugiej przez bardziej jeszcze nienawistny mu indyferentyzm, skupił się do obrony. Wyrazem tego jest wskrze-

Nowe studia.

szenie idei zakonnej, zwyrodniałej poniekąd na schyłku średniowiecza, przygasłej pod wpływem intelektualnego przeobrażenia Renesansu. Powstaje mnóstwo zakonów, bądź nowych, bądź odnowionych w surowym i ascetycznym duchu, o celach to kontemplacyjnych, to dobroczynnych lub wychowawczych, a wszystkie krzątają się z zapalem około sprawy religji. Jakże daleko jesteśmy od osławionych Rabelesowskich mniichów! Wśród tych pobożnych gmin, wyróżnia się jedna zwłaszcza, a to dla roli, jaką odegrała w historii duchowej Francji oraz jej literaturze. To *Port-Royal*: dzieje jego¹⁾ są tak ściśle związane z życiem i działalnością pisarską Pascala, iż musimy się z niemi badać w głównych liniach zapoznać.

Miano *Port-Royal* łączy się nierozdzielnie z pojęciem *jansenizmu*, którego klasztor ten z czasem stał się siedzibą i stolicą. Jansenizm zrodził się w Niderlandach; źródłem tej nauki był Jansen lub Jansenjusz, biskup z Ypres (1585—1638), a podstawą jej dzieło jego p. t. *Augustinus*, wydane w 1640 przez przyjaciół i wyznawców. Jansenjusz zrozumiał doktrynę św. Augustyna jako surową naukę, niektórymi punktami zbliżoną do kalwinizmu, ograniczającą wolną wolę człowieka, przyznającą wszystko nadprzyrodzonej Łasce, i głoszącą predestynację, wedle której przedwieczny i nieodwołalny wyrok Boga dzieli plemię

ludzkie na wybranych i potępionych. Zarazem jednak, nauka ta, upokarzając wolę człowieka, stawia tej woli niezmiernie wysokie wymagania: surowy, ascetyczny wręcz ideał chrześcijańskiego życia, niepodzielne oddanie duszy Bogu, życie tak jakby w każdej godzinie przyszło stanąć przed obliczem straszliwego sędziego. Był to chrystjanizm posępny, próżny, nieprzejednany, zarazem jednak kryjący dla swych wiernych skarby słodczy.

Opactwo *Port-Royal* było to pierwsze zgromadzenie kobiet, założone jeszcze w r. 1204 w dolinie Chevreuse. Na początku XVII w. był to dość światowy klasztor, liczący dwanaście zakonnic, a ksienią jego była jedenastoletnia dziewczynka, Aniela Arnauld. W r. 1608 Aniela, wówczas szesnastoletnia, tknięta łaską bożą pod wpływem kazania wędrownego mnicha, postanowiła zreformować swą małą gminę. Zaprowadziła bardzo surową regułę w duchu św. Benedykta, posty, umartwienia, otoczyła klasztor murem i odcieła go zupełnie od styczności ze światem. Niebawem własna matka poddała się jej duchowemu kierownictwu, a później cała prawie rodzina Arnauldów skupi się koło *Port-Royal*. Tak ukształtowany zakon cieszył się szczególnymi względami i miłością św. Franciszka Salezego.

W r. 1626, gmina, znacznie powiększona, przeniosła się do Paryża i zyskała nowego kierownika duchowego, który rozstrzygnął o jej losach. Był nim X. de Saint-Cyran (tak go nazywają powszechnie, mimo że rodowe nazwisko brzmiało du Vergier de

¹⁾ Wśród ogromnej odnośnej literatury, klasycznym pozostało dotąd siedmiotomowe dzieło Sainte-Beuve'a *Port-Royal* 1840—1850).

Hauranne), człowiek wysoce cnotliwy i uczony, osobisty przyjaciel i współpracownik Jansenjusa. Postawił on sobie za zadanie wprowadzenie w praktykę chrystjanizmu zasad, które biskup z Ypres głosił był w teorii, i zamierzył uczynić z *Port-Royal* ognisko odrodzenia Kościoła. I w istocie, około tego klasztoru skupiła się gromadka wyznawców nie tylko duchownych, ale i świeckich, t. zw. samotników, którzy, nie wiążąc się żadnym ślubem i nie tworząc gminy zakonnej, osiadali tam, aby pędzić skupione i pobożne życie. W związku z tem zgromadzeniem powstawały szkoły o bardzo wysokim poziomie naukowym i polorze humanistycznym, a zarazem ożywione duchem chrześcijaństwa. Samotnicy, jako wychowawcy, surowość zachowywali dla siebie, słodycz i wyrozumiałość dla uczniów. Wychowankiem ich był, między innymi, Racine.

Działalność *Port-Royal*, rosnący wpływ w szerokich kołach świeckich, czynność pedagogiczna, wszystko to zyskało nowej gminie wielu przeciwników; nie licząc zasadniczych różnic ideowych w pojmowaniu chrystjanizmu. Groźnym ich wrogiem stał się zakon jezuitów. Zarazem, władza świecka, pamiętna niedawnych wojen religijnych, lękając się, aby ta surowa i nieprzejednana sekta nie stała się zarodkiem politycznego stronnictwa, również niechętnem okiem patrzyła na jansenizm i jego siedzibę. Na rozkaz Richelieu'go zamknięto Saint-Cyran w Bastylji, gdzie spędził kilka lat w najsurowszym odosobnieniu, pozbawiony papieru i atramentu; samotników na

jakiś czas rozpędzono. Nie zdołało to wszelako zlać wyznawców ani ugasić ich zapalu; mimo iż rozproszeni chwilowo, utrzymali tem większą spójnię duchową.

Niebawem przyszły nowe próby. Sorbona, a później i papież, potępił, wskutek zabiegów przeciwników jansenizmu, pięć twierdzeń zawartych w dziele *Augustinus*. Janseniści, nie mogąc, pod grozą herezji, sprzeciwić się wyrokowi, zajęli takie stanowisko: uznali, iż twierdzenia te są, jako takie, godne potępienia, ale przeczyli stanowczo, jakoby znajdowały się one w dziele Jansenjusa. Kiedy wreszcie, chcąc ich przyprzeć do muru, zredagowano formularz potępiający pięć twierdzeń i każdy duchowny lub zakonnik obowiązany był go podpisać, *Port-Royal* opierał się długo, przyczem żeńska jego gmina okazała najwięcej hartu i stanowczości. W r. 1660 zamknięto ich szkoły, rozpędzono spowiedników, nowicjuszek; Arnould (brat ksieni *Port-Royalu*), główny rzecznik oporu, musi się ukrywać; de Sacy'ego, kapelana zakonnic, uwięziono. Odtąd, Ludwik XIV-ty, którego absolutyzm nie znosił oporu, zachowa trwałą niechęć do tej upartej gminy; a niechęć ta będzie rosnać, zmieni się w nienawiść i prawdziwą zmołę. Wreszcie, na schyłku jego panowania, w r. 1710-ym, *Port-Royal des Champs* zburzono, kaplicę zrównano z ziemią, nie oszczędzono nawet grobów. Odtąd, jeżeli jansenizm przetrwał, to w postaci zwyrodniałej, bardzo dalekiej od idei pierwszych swych budowniczych.

Otóż, w czasie najgorętszej walki, w okresie sporu

o »pięć twierdzeń«, kiedy pozycja *Port-Royalu* zdawała się beznadziejna, gmina ta zyskała niespodzianie potężnego szermierza, który, wystąpieniem swoim, nie rozstrzygnął wprawdzie zwycięstwa na jej korzyść, ale zadał ciosy jej wrogom, utrwalając zarazem na wieki przemijający przedmiot tych sporów. Kontrowersje te, napozór czysto teologiczne, wzbogaciły także piśmiennictwo francuskie o dwa dzieła, które stały się niespożytemi jego pomnikami. Szermierzem tym jest Pascal, a dzieła jego to *Prowincjałki* i t. zw. *Myśli*.

Błażej Pascal urodził się w Clermont Ferraud w r. 1623, ze starej rodziny urzędniczej. Mimo, iż jeszcze Ludwik XI-y nadał Pascalom szlachectwo, pozostali oni duchem, obyczajem, bliżsi wyższego, światłego i zamożnego mieszczaństwa. Matka Pascala odumarała go dzieckiem; ojciec, wykształcony i zacny człowiek, zajmował się z upodobaniem matematyką i fizyką, był w stosunkach z wybitnymi uczonymi; jakoż z osobliwym staraniem poświęcił się wychowaniu syna.

Chłopiec, zadziwiająco uzdolniony, okazywał zwłaszcza pociąg do zgłębiania praw przyrody, połączony z niezwykle darem obserwacji i zdolnością wnioskowania. Mając lat dwanaście, napisał, na podstawie własnych obserwacji, traktat o dźwiękach; sam, bez pomocy książek (ojciec odkładał naukę matematyki na czas gdy chłopiec ukończy lat piętnaście), doszedł podobno¹⁾ do trzydziestego drugiego twier-

¹⁾ Fakt ten, podany przez siostrę Pascala, panią Périer, należałoby przyjąć z pewnym krytycyzmem.

dzenia Euklidesa. Mając lat szesnaście, pisze traktat geometryczny, który zadziwił Kartezjusza; w dwudziestym roku wynajduje maszynę do liczenia i uzyskuje na nią patent. Ale ta nadmierna praca umysłowa wcześniej podkopala jego zdrowie: przez całe życie wątły organizm będzie pastwą fenomenów chorobowych.

Przypadek sprawił, iż rodzina Pascala, z natury pobożna i nastrojona na wysoki ton, zetknęła się z jansenizmem. W czasie pobytu w Rouen, ojciec Pascala poślizgnął się i złamał nogę; pielęgnowało go dwóch braci, szlachciców normandzkich, biegłych w nastawianiu kości. Obaj wyznawali jansenizm; zbliżywszy się z rodziną, zapoznali młodego Błażeja z pismami Jansenjusza, Saint-Cyрана, Arnaulda. Ścisła logika tej nauki uderzyła matematyczny umysł Pascala; rzucił się, z całym młodzieńczym zapalem, w jansenizmnawracając nań ojca i dwie siostry, z których młodsza, Jakóbina, powzięła zamiar porzucenia świata dla życia zakonnego.

Ale nie było to owo ostateczne, wielkie nawrócenie Pascala. Namiętność nauki, ciekawość świata panowały jeszcze w jego sercu. Czyni swoje głośne doświadczenia nad próżnią, ciężarem powietrza, rachunkiem prawdopodobieństwa; koresponduje z uczonymi, sława jego prac i wiedzy rozchodzi się szeroko. Równocześnie, prowadzi życie światowe, jeździ poszóstną kolasą, styka się z młodymi »libertynami« jak kawaler de Méré, Miton; w owym czasie powstaje zapewne owa *Rozprawa o namiętnościach miłości*, któ-

rej autorstwo przypisują Pascalowi z wielkiem prawdopodobieństwem.

Wśród tego umiera ojciec Pascala, a śmierć ta przejmując do głębi jego duszę. Siostra, Jakóbina, która jedynie ze względu na ojca odłożyła swój zamiar, wstępuje do *Port-Royal*, nie bez pewnego oporu ze strony brata. Dopiero wypadek z końmi, wskutek którego Pascal znalazł się o włos od śmierci, rzucił go bez zastrzeżeń, bez podziału i nieodwołalnie, w objęcia religii. Ten bystry, żywy, ciekawy umysł wyrzeka się świata; ten wielki uczony wyrzeka się nauki, jej rozkoszy i blasków; osiada w pobliżu samotników w *Port-Royal*, aby resztę życia poświęcić Bogu. Od tego dnia zawsze nosi w ubraniu zaszytą modlitwę, którą napisał w chwili tego uroczystego przełomu: »Radość, radość! lzy radości! całkowite i słodkie pojednanie...« Było to w r. 1654, Pascal miał wówczas lat 31. Okoliczności sprawiły, iż, wszedłszy w tę siedzibę spokoju, znalazł się niebawem w wirze najzaciętszej walki.

W styczniu 1653 r., jezuita wydal *Almanach kłeski i pohańbienia Jansenistów*. W maju tegoż roku, papież Inocenty X potępił *pięć twierdzeń* wziętych z dzieła Janseniusza. W 1655 r., proboszcz odmówił rozgrzeszenia księciu de Liancourt, ponieważ wnuczka jego znajduje się w *Port-Royal*. Na to, filar *Port-Royalu*, Arnauld, napisał dwa listy, które, mimo że w nich poddaje się wyrokowi papieża i potępia pięć twierdzeń o które oskarżano Janseniusza, zostały osądzone i potępione przez Sorbonę. Dalsza walka

na gruncie Sorbony była beznadziejna: jedną drogą do dalszego oporu było zaapelować do sądu ogółu. Ale żaden z poważnych doktorów *Port-Royalu* nie czuł w sobie talentu do władania tą lekką bronią; zachęcono Pascala, aby się podjął zadania. Jakoż, pomiędzy styczniem 1656 r. a marcem 1657 r. ukazało się bezimiennie, w ścisłej tajemnicy autorstwa, z nieskończonemi trudnościami druku, ośmnaście *Listów*; pierwszemu drukarz dał nagłówek: *List do przyjaciela na prowincji w sprawie* etc.; wskutek czego, publiczność zaczęła, w poufałym skróceniu, nazywać te listy *les Provinciales* (*Prowincjałki*).

Pierwsze z tych listów omawiają sprawę wyroku Sorbony, potępienie Arnaulda i kwestję łaski, a ujmują rzecz w sposób, czyniący z tej czysto teologicznej kontrowersji »sensacyjny« przedmiot rozmów w całym Paryżu i na prowincji, dokąd te *Listy* masowo wysyłano. Dalsze przechodzą od obrony do ataku, godząc w t. zw. kazuistykę, oraz kompromisową moralność, o którą autor *Listów* oskarża zakon jezuitów. Ta właśnie część zapewniła *Prowincjałkom* ich rozgłos i długotrwałe znaczenie.

Kazuistyka, ta nauka o stosowaniu zasad moralności do praktycznych wypadków życia, musi być, jak się zdaje, z natury swojej kompromisową, gdyż celem jej jest pośredniczenie między wysokim ideałem religii a ułomną naturą ludzką. W XVI-y i z początkiem XVII-go w. powstały liczne dzieła, przeważnie teologów hiszpańskich, traktujące ten przedmiot; autorowie silili się, zapomęczą subtelnych roz-

różnień, zapewnić każdemu grzesznikowi odpuszczenie grzechu na tym świecie, a możność zbawienia na tamtym; niektórzy sprowadzali religję do minimum wymagań, czyniąc z niej poniekąd rzecz czysto formalną. Ale, dla właściwego zrozumienia kwestji, należy koniecznie pamiętać o ciężkiem przesileniu, jakie przechodził wówczas katolicyzm, z jednej strony podgryzany reformacją, z drugiej oświeconem pogaństwem odrodzenia. Zbyt nieprzejednana surowość wobec tego lub owego dostojnego penitenta mogła go łatwo pchnąć, wraz z całym ludem, w objęcia schizmy; krewkie temperamenty, spotykając wciąż na drodze zapórę religji, snadnie mogły się nauczyć wogóle bez niej obchodzić. To tłumaczy, czemu ci teologowie, sami zresztą nierzadko ludzie nieskazitelnego życia i odosobnieni od świata, tak dobroduszenie wyszukują formuły najszerszej tolerancji, w których, w istocie, podstawowe zasady etyki mogłyby się łatwo zatracić. Wreszcie, trzeba dodać, iż dzieła te, pisane po łacinie, nie były przeznaczone dla ogółu, ale stanowiły niejako zawodowe podręczniki dla spowiedników i duszpasterzy.

Pascal, obcy dotąd arkanom teologii, zetknął się, z okazji sporu Arnaulda, z całą tą literaturą, zwłaszcza ze starym Eskobarem i zapłonął oburzeniem. Religja jego, jak i całego Port-Royalu, znajdowała się na antypodach wszelkiego kompromisu; jedyna droga, którą wskazywała wszystkim, to była droga wyrzeczenia, askezy i świętości. Zazatem, w sprawach etyki, Pascal ma wzrok wpatrzony zawsze w du-

cha chrześcijaństwa, w jego bezwzględny ideał, nieprzesłonięty kwestjami formalnemi.

Ta »niefachowość« Pascala okazała się tu jego siłą. Zamiast wdawać się w ciężkie łacińskie dysertacje, on, niedawny światowiec, mówi do ludzi świeckich ich językiem; znajduje w tej polemice formę nową, oryginalną: to kreśli scenki godne komedyj Moljera, to znów, porwany zapalem, znajduje siłę i celność wymowy, którą porównywano z Demostenesem.

Prowincjałki są, w literaturze francuskiej, wydarzeniem pierwszorzędnej doniosłości. Nieoczekiwanie, z tego uczonego, z tego ascety buchnął talent literacki najwyższej miary. Od tej książki datuje się nowoczesna proza francuska: giętka, lotna, rozporządzająca całą skalą od subtelnej ironji aż do wymownego patosu, umiejąca najpoważniejszy i najtrudniejszy przedmiot uprzystępnąć każdej inteligencji. Aż dotąd, wszelka nauka obwarowywała się w szatach swej łaciny i swej ciemnej gwary; odgradzała się od świata powagą togi i biretu. Podgryzają tego scholastycznego ducha już Rabelais i Montaigne; Kartezjusz zaczyna pisać po francusku, spodziewając się znaleźć szerszy i mniej uprzedzony sąd o rzeczach wśród inteligentnych laików; niebawem wypowie Molier nieublaganą wojnę »pedantyzmowi« w medycynie, filozofji, literaturze. Otóż, *Prowincjałki* są, w tej mierze, aktem niebywalej śmiałości: porzucając uświęconą togę i łacinę, Pascal przenosi kontrowersje teologiczne między publiczność, wzywa ją na sędzię w tych sporach, apeluje od wyroków Sorbony do zdrowego rozumu i świeckiej uczciwości.



I mamy tu jeden jeszcze przykład, jak wszystko w literaturze francuskiej cudownie trzyma się za ręce: w kilka lat po *Prowincjackach*, powstaje *Świętoszek* Moljera, utwór, którego, bez tego wylomu jaki uczynił Pascal, niepodobna sobie wyobrazić. Tylko... tutaj ujawnia się wymownie niebezpieczeństwo czynu Pascala: satyra Moljera obejmuje jedną postać i kompromisową moralność kazuistów i surową nietolerancję świeckich »dyrektorów sumień« Port-Royalu. Pascal pokazał drogę, Moljer poszedł na niej krok dalej; inni pójdą jeszcze dalej: w *Prowincjackach*, tej książce powstałej z ducha najszczerzej żarliwości, słyszymy już czasem przygrywkę gryzącego sarkazmu Woltera... Tak więc, *Listami* swemi choć Pascal spełnił z jednej strony dzieło trwałego oczyszczenia nauki kościelnej z niejednej szpetnej narości, z drugiej naraził religję na poważne niebezpieczeństwo, przenosząc jej spory na forum świeckie i apelując od wyroków Władz duchownych do śmiechu publiczności. Czuł zapewne Kościół to niebezpieczeństwo, i *Listy*, mimo czystych intencji autora, zostały potępione (1657).

Uczuł może to niebezpieczeństwo i sam Pascal, gdyż nagle, w pełni powodzenia, przerwał te *Listy*. Genjusz jego pisarski, tak samorzutnie zrodzony i zmężniały w ciągu tej namiętnej polemiki, ujrzał przed sobą szersze, wspanialsze zadanie. Pascal zamierzył napisać *Apologję religji chrześcijańskiej*, dzieło przeznaczone na to, aby przekonać i porwać zarówno niedowiarków, jak i tych »letnich«, dla których religja

jest jedynie mdlą formą, a nie groźnym i straszliwie poważnym dramatem, mającym swój punkt kulminacyjny w godzinie śmierci. Obmyśla plan dzieła wśród dokuczliwych cierpień fizycznych, gdyż surowy tryb życia do reszty podkopał jego wątły organizm. Tej okoliczności zawdzięczamy posiadanie *Myśli*: zazwyczaj Pascal nie czynił notatek, ufając swej pamięci; obecnie, nie dowierzając sobie, rzucał myśli na papier tak jak mu się cisnęły do głowy. Nie zdołał wykonać swego zamiaru: umarł jak święty w r. 1662, licząc zaledwie trzydzieści dziewięć lat życia.

Po śmierci Pascala, towarzysze z *Port-Royal*, wraz z rodziną zebrali te szkice i notatki. Stojący bliżej niego, znali zamiar Apologji; postanowiono tedy uporządkować te papiery i wydać je, aby choć w części dopełnić intencji zmarłego. Czynność ta nastroczała niemałe trudności. Samo odcyfrowanie tych gorączkowo kreślonych fragmentów było nielatte i często wątpliwe; niewiadomo było czy wszystkie one miały służyć do celów tego dzieła; niewiadomo było w jakim porządku je ułożyć. Zachodziły przeto trudności i innej natury. W r. 1668, papież Klemens IX uśmierzył — nie na długo! — spory jansenistów z Kościołem, i dzięki temu można było wydać *Myśli*; niemniej było w nich sporo ustępów nader drażliwych; także wiele innych, które śmiałością swoją, czasem wręcz brutalnością wyrazu, przerażały spadkobierców puścizny Pascala. Mając na oku raczej świętobliwy cel Pascala, niż wzgląd na jego in-

dywidualność pisarską, ci pierwsi wydawcy wiele opuścili, złagodzili, przekształcili to i owo, dali zwłaszcza fragmentom tym porządek inny — mniej oryginalny — niż go prawdopodobnie Pascal zamierzył: i tak ukazało się, w r. 1670, pierwsze wydanie *Myśli*, t. zw. *wydanie Port-Royalu*.

W tem ujęciu, *Myśli* zyskały ogromną poczytność, i wedle tego pierwowzoru przedrukowuje się je aż późno w wiek XVIII-y. Nową postać nadają swemu wydaniu Pascala Encyklopedyści: komentują te *Myśli*, na swój sposób oczywiście, Condorcet, Wolter. Ale te dalsze edycje wciąż brały za podstawę tekst Port-Royalu, a nie oryginalny rękopis. Dopiero gdy Wiktor Cousin zwrócił uwagę na owo zaniedbanie, Fougère w r. 1844 podjął tę pracę, a za nim poszedł szereg krytycznych wydań, z których ostatnim wyrazem nauki jest wydanie Brunshwicga z r. 1904. Obejmuje ono wszystkie, nawet najdrobniejsze fragmenty i warianty, grupując je, w myśl przypuszczalnego planu Pascala, w następującym porządku:

- I. Myśli o duchu i o stylu.
- II. Nedza człowieka bez Boga.
- III. O konieczności zakładu.
- IV. O sposobach uwierzenia.
- V. Sprawiedliwość i racja pozorów.
- VI. Filozofowie.
- VII. Moralność i nauka.
- VIII. Podstawy religii chrześcijańskiej.
- IX. Ciągłość.
- X. Figury.
- XI. Proroctwa.

XII. Dowody Jezusa Chrystusa.

XIII. Cudy.

XIV. Fragmenty polemiczne.

Nowoczesne te wydania, nie siląc się zaokrągląć fragmentów Pascala w całość, pogłębiają wrażenie, jakie daje obcowanie z jego genialnym umysłem w samej chwili poczynania myśli, ujmowania jej z różnych stron, krążenia koło niej. Błędem byłoby czytać te fragmenty na wrywki, traktować je jako zbiór luźnych spostrzeżeń, aforyzmów, jak skłonni są czynić powierzchowni czytelnicy Pascala. Przy tym systemie, niejedna z myśli stałaby się niezrozumiała, większość z nich straciłaby właściwą ramę. Jak już powiedzieliśmy, są to materiały do dzieła, mającego na celu dowieść prawdy religii chrześcijańskiej, konieczności uwierzenia w nią, wskazać drogę do uwierzenia i słodczye jakie się wówczas znajdzie.

Dowieść, komu? przekonać, kogo? Swoich wczorajszych przyjaciół, tych światłych, zacnych ludzi, którzy wszelako żyją w niepojętej dla Pascala bez trosce o duszę. W tym celu Pascal bierze za punkt wyjścia książkę, będącą brewjarzem oświeconej Francji ówczesnej: — Montaigne'a. Pascal znalazł go na wylot; za czasu jego świeckiego życia, Montaigne i Epiktet byli jego ulubioną lekturą. Podziwiał w Montaigne'u jego głęboką znajomość natury ludzkiej, zręczność w oświeceniu jej czczości, niedorzeczności, niemocy; tylko — te same przesłanki wiodą go do innych zgoda wniosków, lub, aby rzec ściślej, wprowadzają w inny zgoda stan ducha. Tam, gdzie Montaigne wi-

dzi temat do zaciekawionego i wpółzartobliwego sceptycyzmu, tam Pascal dostrzega najgłębszą, rozdzierającą tragedję dwoistej natury ludzkiej. Montaigne bawi się, Pascal drży ze zgrozy, lęku, wzruszenia.

Jest w Montaigne'u jeden rozdział, ten ogromny rozdział 12-ty drugiej księgi, *Apologja Rajmonda Sebond*, gdzie Montaigne podejmuje jakoby to samo dzieło, które stanie się przedmiotem książki Pascala, i podejmuje je poniekąd tą samą metodą: upokorzyć rozum ludzki, wykazać mu jego nicość, zakreślić granice, zdeptać go, w proch zetrzeć i kazać mu schylić czoło przed tajemnicą religji chrześcijańskiej. Ale, o ile pierwszą część zadania wykonał Montaigne błyskotliwie i wymownie, o tyle do drugiej niestało mu żaru prawdziwego chrystjanizmu. Aby dać odczuć różnicę, wystarczy jeden rys: kulminacyjny punkt *Apologji* u Montaigne'a, ów religijnie podniosły wzlot, określający Boga jako »jedyne go który Jest«, okazuje się zaczerpnięty — z Plutarcha! Czy w tem tkwi sceptyczna intencja dyskretnego ironisty, czy też bezwiedny i naiwny poganizm renesansowego człowieka, trudno rozstrzygnąć; fakt jednak zostaje znamieny.

Tę zatem *Apologję* podejmuje Pascal na nowo; cała część *Myśli* kreślona jest jakby na marginesie Montaigne'a. Fragmentaryczny charakter tych not sprawia, iż, bez dobrej znajomości Montaigne'a, ta część myśli Pascala pozostałaby dość niejasna. Niedorzeczniem byłoby mówić tu o »plagjacie« Pascala: toć to są jedynie notatki do dzieła, którego nie mamy i nie wiemy, jakby w niem spożytkował te notatki. Moż-

naby zresztą mniemać, że Pascal przewidział ten zarzut, i że nań sam w myśli odpowiada:

Niech nikt nie mówi, że nie powiedziałem nic nowego: rozmieszczenie treści jest nowe; kiedy się gra w piłkę, obaj gracze grają tą samą piłką, ale jeden trafia nią lepiej.

To tak samo, jakby mi ktoś powiedział, że posługuję się starymi słowami. Jak gdyby te same myśli nie tworzyły przez odmienny porządek innej treści dzieła, tak samo jak te same słowa tworzą przez swój porządek inne myśli! (22).

Ukazuje nam tedy człowieka, małego, nędznego, ślepego, istnego »robaka ziemi«, zawieszzonego »między dwiema otchłaniami, Nieskończonością i Nicością«, niezdolnego i do wiedzy pewnej i do zupełnej niewiedzy; obejmującego rozumem jedynie powierzchnię rzeczy, niezdolnego wnikać do wnętrza. Wśród powszechnej chwiejności, nigdzie punktu oparcia. Nauka? Ach, któż lepiej niż Pascal, ten genialny umysł naukowy, luminarz współczesnej wiedzy, mógł ocenić jej bezsilność wobec tej jedynej zagadki, która ma dla nas istotną wagę, czyli co jest człowiek, i co jest świat? Skoro raz spojrzeć z tego punktu, gdzież różnica między wiedzą Kartezjusza a wiedzą lada prostaka? Jesteśmy we wszystkim igraszką zmysłów i wyobraźni: cóż bardziej złudnego i czczego! »Pocieszny, zaiste, rozum, którym porusza dech wiatru, i to we wszystkich kierunkach!« Przypadek, nawyk, środowisko, rozstrzygają o naszym duchowym jestestwie. Przyjaźń, miłość, — złuda! Zewsząd trapią nas niesz-

częścia, mozoły, tróski; ale, ktoby nam je odjął, uczyniłby nas najnieszczęśliwsiymi w świecie, wówczas bowiem znaleźlibyśmy się oko w oko z zasadniczą nędzą człowieka. Sam król nawet nie zdoła wymyślić nic więcej, niż gonić za piłką lub zajacem, aby odwrócić myśl od siebie samego: on, tak możny, wspinały, szczęśliwy! Z chwilą gdy to życie ma kres, a poza niem jest nieznaną wieczność, cóż znaczy czy jest takie czy owakie, czy ma trwać jeszcze tydzień czy pół wieku!

... Ostatecznie bowiem, czemuż jest człowiek w przyrodzie? Nicością wobec nieskończoności, wszystkim wobec nicości, pośredkiem między niczem a wszystkim. Jest nieskończenie oddalony od rozumienia ostateczności; cel rzeczy i ich początki są dlań na zawsze pokryte nieprzenikną tajemnicą; zarówno niezdolny jest dojrzeć nicości z której go wyrwano, jak nieskończoności w której go utopiono (72).

... Wyobraźmy sobie gromadę ludzi w łańcuchach skazanych na śmierć; codziennie kat morduje jednych w oczach drugih, przyczem ci, którzy zostają, widzą własną dolę w doli swoich bliźnich, i, spoglądając po sobie wzajem z boleścią a bez nadziei, czekają swojej godziny. Oto obraz doli ludzkiej (199).

... Człowiek jest tylko trzcina, najwątliwszą w przyrodzie, ale trzcina myśląca. Nie potrzeba by cały wszechświat uzbroił się aby ją zmiażdżyć: mgła, kropla wody wystarczy aby go zabić. Ale, gdyby nawet wszechświat go zmiażdżył, człowiek byłby i tak czemś szlachetniejszym niż to co go zabija, ponieważ wie że umiera, i zna przemoc, którą wszechświat ma nad nim. Wszechświat nie wie nic.

Cala nasza godność spoczywa tedy w myśli. Stam-

tuż trzeba nam się wywodzić, a nie z przestrzeni i czasu, których nie umielibyśmy zapelnąć. Silmy się tedy dobrze myśleć: oto zasada moralności (347).

... Calą godność człowieka w myśli. Ale co jest ta myśl? Jakaż głupia! Myśl jest tedy rzeczą cudowną i niezrównaną przez swą naturę. Musiały w niej być osobliwe błędy, skoro się stała godną wzdargy; ale też są takie, że niemasz nic pociesniejszego. Jakaż jest wielka przez swą naturę! jakaż niska przez swoje błędy! (365).

Jakże daleko jesteśmy od uśmiechniętej beztroski Montaigne'a!

Skoro tedy, z jednej strony, stawką jest to nędzne paroletnie istnienie, a z drugiej nieskończoność mąk lub zbawienia, czyliż sam rachunek prawdopodobieństwa¹⁾ nie kazałby podjąć tej partji i postawić na kartę tego nic, dla wygrania wszystkiego, choćby nawet szansa była znikomo mała? Ale jak to osiągnąć? Ludzie mówią: »skoro uwierzę, będę wykonywał praktyki« A Pascal odpowiada: »Nie, najpierw wykonuj praktyki, a wiara pójdzie za niemi«. Nie waha się użyć brutalnego słowa: »Trzeba się ogłupić«.

I znów, nawiązując do Montaigne'a, przechodzi urzędzenia społeczne. Wnika zadziwiająco w głąb, zapuszcza sondę niezwykle śmiało. W tem jednym jego powiedzeniu czyż nie mieści się, o ileż naprzód, teoria »własność jest kradzieżą«?

¹⁾ W owym czasie zajmowano się wiele teorią prawdopodobieństwa i sam Pascal nad nią pracował; w tej części rozumowania zwraca się zapewne do swoich przyjaciół ze »świata«, którzy wiele oddawali się grze.

Moje, twoje. Ten pies jest mój, powiadają dzieci biedaków; to moje miejsce na słońcu. — Oto początek i obraz uzurpacji na całej ziemi.

Jedynym źródłem ludzkiego prawa, ludzkiej powagi, jest siła; nie zgłębiajmy (mówi) żadnego autorytetu, bo ujrzymy jego nicość. Mimo to, mamy rację że je czcimy; zapewniają nam bodaj jaki porządek; bronią by ludzie nie pozagryzali się wzajem.

Jedyna, wielka godność człowieka, to jego myśl: ale co jest ta nasza myśl! Gdzież wogóle są kryteria jakiejś rzeczy? gdzie jakakolwiek pewność? Czyż my wiemy nawet to, że nie śnimy? Czem, w istocie, różni się sen od rzeczywistości?

Tak więc, bez wiary niema mowy o poznaniu, niema mowy o punkcie oparcia. I oto, po tej druzgoczącej rewizji wszelkich ludzkich pojęć, przechodzi Pascal do swego istotnego celu. Jedynie religja chrześcijańska tłumaczy nam wszystko. Ona tłumaczy nam dwoistość natury ludzkiej, która inaczej byłaby nie do zrozumienia; niepojętą wielkość i niepojętą nędzę człowieka; jego majestat i jego upodlenie. Są w nas dwie natury: jedna, świadczająca nam czem byliśmy niegdyś — i co możemy łaską wiary odzyskać, druga, jawiąca poniżenie, w któreśmy się przez grzech stoczyli. I oto religja sama mówi:

— Naprawdę, o ludzie, szukacie w sobie samych lekarstwa na swoje niedole. Cała wasza wiedza może tylko osiągnąć poznanie, że nie w sobie samych znajdziecie prawdę i dobro. Filozofowie przyrzekli wam to, i nie mogli tego sprawić. Nie znają waszego prawdziwego dobra,

ani waszego prawdziwego stanu. W jaki sposób mogliby dać lekarstwo na wasze niedole, których ani nawet nie poznali? Wasze główne choroby, to pycha która oddala was od Boga, i pożądlivość, która wiąże was do ziemi; oni zaś umieli jeno podsycać conajmniej jedną z tych chorób. Jeżeli wam ukazali Boga za cel, to jeno aby żywić waszą pychę: podsunęli wam myśl, że jesteście podobni jemu i pokrewni mru naturą. A ci, którzy widzieli czczość tego urojenia, wtrącili was w drugą przepaść, przekonując was że natura wasza podobna jest do bydłęcej, i kazali wam szukać szczęścia w żądzach, które są udziałem zwierząt. To nie jest zaiste, sposób, aby was uleczyć z waszych nieprawości, których ci mędrkowie nawet nie poznali. Ja jedna mogę pokazać wam czem jesteście, ja ...

Adam, Chrystus.

Adam, Chrystus ... Dotąd przemawiał Pascal do ludzi ze »świata« ich językiem; obecnie, zdeptawszy nogami ich biedny rozum ludzki, zburzywszy wszystkie kryteria i pewności, wszystkie nawyki myślenia, przeraziwszy ich widokiem otchłani nad którą zabawiają się bez troski, wskazawszy, iż wiara, iż krzyż są jedyną ucieczką, jedynym lekarstwem na tę nędzę, nie zadowala się tym apelem do najgłębszych uczuć człowieka; zamierza dowieść także i rozumowo, iż religja chrześcijańska jest prawdziwą, posługując się w tym celu tekstami pisma, prorocत्वami, cudami. Tutaj komentarz literacki musi zamilknąć; sąd o tej części dzieła należy do innej kompetencji. Zaznaczę jedynie, na co zwrócono uwagę, iż Pascal, »wolny strzelec« katolicyzmu, w swej gorączce przekonowania, ratowania niedowiarków od zagłady, powołując rozum ludzki — który sam tak zdeptał i wy-

szydził przed chwilą — na sędziego w rzeczach wiary, popełnił tę samą nieostrożność, jaką popełnił w *Provincjałkach*, wydając kontrowersje religijne na łup zabawie laików. Ze wszystkich wielkich obrońców religii Pascal był z pewnością jednym z najżarliwszych, ale może i najniebezpieczniejszym.

Czy ostatnim punktem tej Apologii religii chrześcijańskiej miała być apologia jansenizmu? Nie wiemy. Zaznaczyć tylko należy, iż w ostatnich fragmentach (mam na myśli porządek wydania Brunschvicga) coraz więcej pojawia się aluzji, mających związek z przesładowaniem Port-Royalu, cudownem uleczeniem Małgorzaty Périer, a także i sporami, będącymi treścią *Provincjałek*. Być może, iż te fragmenty nie były materiałem do wielkiej Apologii, ale datowały z doby polemicznej Pascala.

W książce tej, w tych strzępach gorączkowo rzuconych na papier wśród mąk fizycznych, dobrowolnych udręczeń, w stanie najwyższego napięcia ducha, Pascal jest równie wielkim myślicielem jak pisarzem. Siła analizy i rozumowania, orle spojrzenie ogarniające z wysoka rzeczy i ich związki, odwaga zapuszczania wzroku aż w samą głęb, aż do dna, zwłaszcza zaś zdolność dramatyzowania myśli, oto jego dary. I jest Pascal w tych fragmentach wielkim poetą, wielkim poetą lirycznym, jedynym jaki istnieje we Francji między Villonem a Chateaubrianem. Pascal, to dusza ludzka, w jednym z najwspanialszych egzemplarzy, zgubiona w głębiach własnej myśli, w bezmiarach wszechświata, wybuchająca raz

po raz okrzykami trwogi, zdumienia, rozpaczy. Poczucie wielkiej Tajemnicy, które — szczęściem może dla nich — nawiedza zwykłych ludzi jedynie chwilami, jego, przeciwnie, nie opuszcza ani na chwilę:

»Wiekuista cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie.«

»Ileż królestw nie wie o naszym istnieniu!«

»Czemu moja wiedza jest ograniczona? mój wzrost? moje trwanie raczej do stu lat niż do tysiąca? Jaką rację miała natura, aby mi dać to właśnie, aby wybrać raczej tę liczbę niż inną? Toć, w nieskończoności liczb, niema większej racji wybrać raczej tę lub inną, nie nie przemawia za tą lub ową!...«

I naraz, na kartach tej groźnej, posępnej, beznadziejnej książki, wykwita słodka *Tajemnica Jezusa*:

...Myślałem o tobie w mojem konaniu; wylewałem oto krople krwi dla ciebie.

...Czy chcesz abym płacił ciągle moją ludzką krwią, a ty nie dasz lez nigdy?

...Pociesz się, nie szukałbyś mnie, gdybyś mnie nie był znalazł...

A pisarz? Porównajmy go z wielkim prozaikiem który go poprzedza, z Montaigne'm. U Montaigne'a widzimy jeszcze pasowanie się nowożytniej myśli z niewystarczającym dla niej, niewyroboionem narzędziem. Mocowanie się to daje dziś, dla smakoszów, efekty niezrównanego wdzięku; ale naogół, te długie zawile konstrukcje, ten łaciński tok zdania, nawlekanie okreśów jak na sznurek, czyni Montaigne'a jako pisarza,

stylistę, człowiekiem innej epoki¹⁾. Pascal jest pierwszym nowoczesnym prozaikiem francuskim; już *Provincjałki* jego stanowią datę we francuskiej prozie, a *Myśli* wspaniale dopełniają twórczej zdobyczy Pascala w zakresie języka. Styl jego jest bezpośredni, żywy²⁾ operujący śmiałą antytezą i szczęśliwym poetyckim skrótem. Ileż takich wyrażań jak określenie człowieka jako »myślącą trzcinę« (*roseau pensant*) sławnych jest w literaturze i myśli francuskiej!

A jako człowiek, który wznosił się na szczyty nauki, na szczyty pisarskiego talentu, który z tych wyżyn objął wzrokiem całą dziedzinę ludzkiego ducha i wzgardził tem wszystkim aby się rzucić w »szaleństwo krzyża«, Pascal pozostaje jednym z najwspanialszych, najwymowniejszych, najbardziej wzruszających dokumentów ludzkości.

¹⁾ W oryginale Montaigne'a daje się to uczuć jeszcze wyraźniej niż w polskim przekładzie, w którym tłumacz starał się ułatwić czytelnikowi zadanie, zbliżając do nas język a zwłaszcza budowę zdania.

²⁾ Oczywiście, w najszcześniejszych momentach, poza licznymi zaniedbaniami, wynikłymi z improwizowanego charakteru tych fragmentów.

PASCAL: PROWINCJAŁKI.

Opatrując słowem wstępnem *Myśli* Pascala, skreśliłem pokrótce wizerunek ich autora, oraz charakter przesilenia, jakie przechodził wówczas Kościół. Obecnie, dając w ręce publiczności *Prowincjałki*, książkę poruszającą zagadnienia wiecznie żywe, ale wyrosłe ze specjalnych a przebrzmiałych już dziś kontrowersyj i swarów, winienem jeszcze, choć w niewielu słowach, oświetlić sprawę, koło których obracała się treść tych Listów. Pragnę, aby czytelnik, nawet ten, który, przeczuciem niecierpliwie resztę, sięgnie wprost do rozdziałów w których rozgrywa się śmiertelny pojedynek między odosobnionym szermierzem, Pascalem, z jednej strony, a potężnym zakonem Tow. Jezusowego z drugiej, aby ten czytelnik mógł sobie zdać sprawę z istotnego charakteru tej walki.

Kwestja Łaski i rozmaitego jej pojmowania sięga pierwszych czasów Kościoła. Biorąc filozoficznie, kwestja ta miałaby swój odpowiednik w pojęciu determinizmu i wolnej woli. Rozum mówi nam, że każda nasza czynność jest nieuchronnym rezultatem zbiegu działających przyczyn, które wytyczają linię naszego

działania, jak potracenie jednej kuli wykreśla bieg wszystkich kulek na bilardzie. Mimo to, mamy niezłomne poczucie wolności naszej woli. Chodzi tu jak gdyby o dwie sprzeczne sobie prawdy, z których każda prawdziwą jest w innym wymiarze.

Analogiczny problem uderza każdego myślącego chłopca w szkole, w chwili gdy zapoznaje się z pierwszymi tajemnicami wiary. Nic nie dzieje się bez woli bożej, a mimo to istnieje zło, mimo to człowiek może się tej wszechmocnej woli sprzeciwić? Bóg wie o tem, że stwarza danego człowieka do grzechu; stwarza go, a potem go potępia? Oto istota zagadnienia o Łasce¹⁾.

Naukę Chrystusa, mówiącego o sobie, iż on sam jest drogą, prawdą i życiem, tłumaczy św. Paweł w ten sposób, iż łaska, którą Bóg woła nas ku sobie, jest czystym darem, nie zaś nagrodą dobrych uczynków; że Bóg niezbadanym wyrokiem wzrusza lub zatwardza serce danego człowieka, spełniając w nas zarazem i wolę i czyn, ku swojej tem większej chwale. Tę naukę przeciwstawiał św. Paweł pogańskiej rzeckomej mądrości stoików, wedle których człowiek sam z siebie mocen jest wznieść się do cnoty.

Nie wszyscy Ojcowie Kościoła stali na tak bezwzględnem stanowisku wobec woli i wolności czło-

¹⁾ Nie chcąc brać na siebie odpowiedzialności w tych delikatnych materjach, streszczam historję nauki o Łasce według książki Emila Boutroux *Pascal* (Coll. *Les grande écrivains français*).

wieka; zgola nawet pogańskie pojęcie wolnej woli znalazło wyraz w nauce mnicha Pelagjusza (początek V wieku), który wręcz przeczył konieczności Łaski, pojęciu grzechu pierworodnego, i głosił iż człowiek może własną mocą osiągnąć zbawienie¹⁾.

Przeciw Pelagjuszowi powstał św. Augustyn (354—430), ucząc iż człowiek nie posiada nic czegoby nie otrzymał od Boga; iż, oderwawszy się odeń przez grzech pierworodny, nie może sam doń wrócić, tak jak puste naczynie nie może się samo napelnić; słowem, św. Augustyn jest bezwzględny obrońcą łaski. Napróżno semipelagianie (sekte mniej oddalona od nauki Kościoła niż czyści pelagianie) silili się połączyć oba pierwiastki: za sprawą św. Augustyna potępiono i ich.

Szczęśliwszą rękę miał św. Tomasz (1227—1274), który przyznaje wolnej woli większy zakres niż św. Augustyn. Bóg, wedle niego, udziela łaski, która jedynie rozstrzyga o zbawieniu; ale stan sposobny do jej przyjęcia jest aktem wolnej woli, mimo iż również pochodzącym z Boga. Człowiek, wedle tomistów, ma możność cnoty; przejście od tej możności do czynu jest dziełem łaski t. zw. skutecznej. Szkole tomistów przeciwstawiała się szkoła skotystów, której patron Duns Scot (1275—1308) skłaniał się w stronę koncepcji pelagjańskiej.

¹⁾ Między innemi rzeczami, przeczył Pelagjusz, aby dzieci zmarłe bez chrztu miały być skazane na wieczne męki. Cztery sobory potępiły jego naukę.

Podczas gdy wśród scholastyków wciąż ścierały się te dwa zasadnicze kierunki, przyszła Reformacja, która, w intencji oczyszczenia Chrystjanizmu, odrzuca wszelką myśl o ich pojednaniu. Luter odrzuca wartość uczynków; źródłem zbawienia jest jedynie łaska Jezusa Chrystusa. Wbrew niemu, Sobór trydencki (1545-1563) podtrzymał zasadę obu pierwiastków, t. j. naukę o wszechmocy łaski jak również o wolnej woli człowieka, które, w tajemniczy sposób, istnieją obok siebie. Jedni teologowie skłaniają głowę przed tą tajemnicą, inni siłą się ją rozwikłać i określić: drażliwe przedsięwzięcie, gdyż z jednej strony czyha niebezpieczeństwo herezji Lutra i Kalwina, z drugiej stary ale wciąż uparcie wciskający się pod różnemi formami błąd Pelagjusza.

Ku stronie wolnej woli przechyla się hiszpański jezuita Molina (1535—1601), starając się złagodzić surową i beznadziejną łaskę skuteczną, zapomocą bardziej przystępnej łaski wystarczającej. Łaska ta — w przeciwieństwie do skutecznej — dana jest wszystkim ludziom; od nas zależy czy stanie się ona skuteczną, t. zn. przejdzie w stan czynny, czy też pozostanie jedynie wystarczającą, jakgdyby w stanie energii potencjalnej. (Trzeba tu zaznaczyć wszelako, za Strowskim — odnośnie do ironicznych uwag Pascala o tej łasce wystarczającej która nie wystarcza — iż łaciński termin *sufficiens* ma poniekąd inny odcień niż francuskie *suffisant*, wystarczający).

Przeciw tej-to nauce podniósł się Jansenjusz, biskup z Ypres (1585—1638), upatrując w niej niebez-

pieczne dla katolicyzmu wskreszenie herezji Pelagjusza, która, za pośrednictwem Origeneśa, wsączyła się w Kościół z filozofii pogańskiej. Zamierzył jej przeciwstawić czystą naukę św. Augustyna. Strawiwszy 20 lat na studjowaniu tego Ojca Kościoła, którego dzieła przeczytał więcej niż 30 razy, wyłożył swoje pojęcia w książce p. t. *Augustinus*, przedkładając ją zresztą powolnie Stolicy Apostolskiej. Wyznawcy Jansenjusza, t. zw. janseniści, skupili się koło żeńskiego klasztoru *Port-Royal*, jako surowe zgromadzenie „samotników”, wprowadzających w życiu bezwzględny, ascetyczny niemal ideał chrześcijaństwa.

Wedle Jansenjusza, wolny wybór, który moliści przyznają człowiekowi, człowiek miał, ale przed upadkiem. Grzech pierworodny skaził jego duszę do cna: nie jest to plama którą można zmyć, ale skażenie sięgające do głębi. Miejsce miłości Boga zajęła miłość samego siebie, pożyteczność. Człowiek oderwał się od Boga, i jedynie Bóg może go do siebie przywołać i wrócić.

Jezuici, w których naukę i politykę mierzył ten sposób wykładania św. Augustyna, i którym wogóle ten święty nie był na rękę jako zbyt radykalny, zaczęli się krzątać około potępienia książki. Dzieło *Augustinus* ukazało się już po śmierci Jansenjusza, w r. 1640; w r. 1653, głównie dzięki poparciu królowej i spowiednika królewskiego, O. Annat (tego, do którego Pascal zwraca ostatnie listy), uzyskali jezuici bullę papieską, potępiającą pięć twierdzeń zaczerpniętych z dzieła Jansenjusza. Twierdzenia te, wy-

osobnione z dzieła, są niemal zupełnem zaprzeczeniem wolnej woli i tracą mocno herezją protestantów. Mimo wezwań, przeciwnicy Jansenjusza nie zdołali wskazać miejsca gdzie rzekomo znajdują się one, w dziele: wedle późniejszego wyrażenia Bossueta, są one duszą książki.

Nie sądziśmy, aby to wszystko były kontrowersje czysto scholastyczne, o martwe litery i słowa. W sprawach religii, wszelkie odchylenie nauki znajduje wyraz w życiu i obyczajach; w dalszym ciągu zobaczymy, iż, pod temi formułami, ścierają się z sobą dwa wrogie światopoglądy, dwa przeciwne stany duszy.

Otóż, w chwili właśnie gdy Pascal zbliżył się do Port-Royal aby się tam zamknąć w ciszy i medytacji zdala od zgiełku świata, spór przeniósł się z Rzymu na forum paryskie i skupił się dookoła osoby i pisma Arnaulda. Początkiem sporu był fakt następujący: Proboszcz parafji Saint-Sulpice w Paryżu odmówił komunji księciu de Liancourt, za jego bliskie stosunki z *Port-Royal*. Na to, Arnauld wydał w tej sprawie list, który ściągnął nań gwałtowny atak jezuitów. Arnauld, zaniepokojony, odpowiedział drugim listem: mimo że poddawał się w nim bulli papieskiej z dnia 31 maja 1653 potępiającej 5 rzekomych twierdzeń Jansenjusza (Arnauld nie uznaje wszelako, aby Jansenjusz je wyraził), jezuiti obwinili go iż broni tych błędów i podziela je. Zarzucili mu: 1^o, iż usprawiedliwia książkę Jansenjusza i podaje w wątpliwość czy owe twierdzenia się w niej znajdują; 2^o, iż powtarza błąd pierwszego z nich, ukazując, w św. Piotrze zapierającym się Chrystusa, sprawiedliwego, któremu nie stało laski.

Ten drugi list przekazali jezuiti Fakultetowi teologii; czując zaś za sobą rząd, który niechętnem i podejrzliwem okiem patrzył na jansenizm wietrząc w nim powinowactwo polityczne z *Fronią*, niewiele robili sobie ceremonji z formami prawnymi. Przydzielili Fakultetowi 40 mnichów żebrzących, podczas gdy regulamin dozwalał jedynie ośmiu nadliczbowych sędziów; w ten sposób uzyskali większość, co dało Pascalowi przyczynę do słynnego powiedzenia, że »zawsze znajdzie się więcej mnichów niż argumentów«.

Daremnie Arnauld ogłaszał liczne pisma, w których oświadczał iż podziela naukę św. Tomasza dotyczącą łaski wystarczającej, różnej od łaski skutecznej; daremnie potępiał pięć Twierdzeń, gdziekolwiekby się znalazły, przeprasząc papieża i biskupów za swój list. Ustępstwa te, które wiele kosztowały nieprzejednanego teologa, nie zdały się na nic. Nie pozwolono mu nawet przemawiać osobiście; potępiono go 124 głosami przeciw 71; 15 zostało neutralnych.

Na razie, potępienie to tyczyło pierwszego punktu, faktycznego, t. j. tego, iż Arnauld przeczy, jakoby inkryminowane twierdzenia znajdowały się w Jansenjuszu; obecnie miano sądzić drugi punkt oskarżenia: ważniejszy, gdyż dotyczył kwestji wiary. Tomiści, których głos byłby »języczkiem u wagi«, byli skłonni uwolnić Arnaulda, byle wyraźnie uznał ulubioną im łaskę wystarczającą. Jezuiti, którzy mieli z rodziną Arnauldów zadawnione porachunki, chcieli bezwzględne potępienie. W tej opresji, jedyną nadzieją było przenieść sprawę z forum Sorbony, gdzie zda-

wała się stracona, przed forum publiczności, i tą drogą przeciagnąć wahające się głosy na rzecz Arnaulda. A grożące mu potępienie nie było kwestją wyłącznie teoretyczną: łączyło się z niem wykluczenie z Sorbony, tułaczka na wygnaniu lub więzienie w Bastylji, w której lata całe spędził patriarcha jansenizmu, X. de Saint-Cyran!

Arnauld próbował skreślić swą obronę w formie mającej trafić do szerszej publiczności, ale pióro uczonego teologa było zbyt ciężkie do tego użytku. Zwrócono się do Pascala, świeżo pozyskanego »sympatyka« *Port-Royalu* (ściśle wzięwszy, nie należał on urzędowo do *Port-Royal* nigdy). W kilka dni, Pascal napisał pierwszy list: odczytał go przyjacielom z *Port-Royal*, którzy byli olśnieni; zaczęło, dnia 23 stycznia 1656, w dziewięć dni po skazaniu Arnaulda, ukazać się (oczywiście bezimiennie) ten pierwszy list w druku: wielka data literatury francuskiej! Księgarz dał mu, z własnego pomysłu, nagłówek: List pisany do mieszkańca prowincji przez jednego z przyjaciół, od czego niebawem publiczność zaczęła wszystkim kolejno ukazującym się listom dawać poufale miano *Prowincjałek* (*Les provinciales*).

W chwili gdy Pascal ujmował pióro do ręki aby się wmięszać w spór zdawałoby się ściśle teologiczny, nie był teologiem. Nawrócenie jego i zbliżenie do *Port-Royal* było następstwem raczej wewnętrz nego przełomu uczuciowego, niż owocem ścisłych dociekań. Ale, Pascal nie był w tem dziele sam. Żyjąc w atmosferze *Port-Royalu*, musiał osłuchiwać się

ze wszystkimi arkanami tyczącego się sporu; zresztą, o ile chodziło o materiały, argumenty, miał za sobą przyjaciół z *Port-Royal*, miał wreszcie wydane i niewydane pisma samego Arnaulda, z których czerpie bardzo wiele.

Ale jakże odmiennie Pascal ujmuje przedmiot! Teolog, od młodu zaprawny w kontrowersjach scholastycznych, znudziłby publiczność i odstraszyłby ją od tej lektury. Pascal ogarnia kwestję jasnym spojrzeniem uczonego, logika i światowca; wyluskuje ją z gąszczu scholastyki, wylawia to co zasadnicze, wy macuje słabe punkty, obnaża je w sposób uwydatniający słabiznę i przedstawia w sposób jasny i zrozumiały dla każdego oka. Najsuchszy, najdalszy — zdawałoby się — od życia przedmiot tętni życiem pod jego piórem, zajmuje i bawi. Od pierwszych słów, czytelnik (mówię zwłaszcza o czytelniku z r. 1656) jest wzięty: skoro je przeczytał, można być pewnym że doczyta do końca. Ciężki i trudny materiał staje się dostępnym dla każdej inteligencji. Od pierwszej *Prowincjałki*, ten święty człowiek objawia talent urodzonego »feljetonisty«. Używa wszelkich sposobów aby urozmaicić swój temat: dramatyzuje, dIALOGUJE, ironizuje, zręcznie, lekko, dowcipnie. Literatura francuska — a cóż dopiero mówić o teologii! — nie znała takiego ujęcia rzeczy.

Nie jest to książka napisana z planem. Jedna *Prowincjałka* rodzi się z drugiej, oraz z obrotu wypadków. Zarazem, Pascal wmyśla się w swój przedmiot, zapoznaje się z nim w miarę pisania: myśli jego

dojrzewają i meźnieją pod piórem. Kwestja, zrazu okolicznościowa i specjalna, nabiera coraz bardziej ogólnego, ludzkiego charakteru; i to jest przyczyna, dla której *Prowincjałki* o tyle wieków przeżyły i przeżyją spór z którego się poczęły.

Zrazu, Pascal wchodzi w materję nieco lekko. Łaska skuteczna, łaska wystarczająca »która nie wystarcza«, są dlań materialem, na którym harcuje jego błyskotliwa logika. Pióro jego nabiera powagi, w miarę jak Pascal zapuszcza się w przedmiot który obraża jego poczucia ludzkie i moralne: stopniowo, pod wpływem ognia walki, powaga ta przeradza się w płomień oburzenia. Znak, który, w czasie tej walki, Pascal — w swoim mniemaniu — otrzymał od Boga, pogłębia jeszcze ton jakim przemawia. Wreszcie, w ostatnich listach, Pascal powraca do kwestji Łaski, poruszonej w pierwszych *Prowincjałkach*, ale jakże inaczej: przedmiot świętej dyalektyki mózgu staje się głęboko czutą prawdą serca.

Pierwszy *List do mieszkańca prowincji* wywołał nieopisane wrzenie. Kanclerz Seguier wzburzył się nim tak, iż podobno musiano mu siedm razy krew puszczać. W dziesięć dni potem, uwieziono księgarza *Port-Royal*, opieczętowano drukarnię. Nazajutrz po opieczętowaniu ukazał się drugi list, po nim trzeci, czwarty i następne, drukowane, rozpowszechniane z nieopisaną złością, urągające wszelkim śledztwom i prześladowaniom. A poważni samotnicy z *Port-Royal* śmiali się serdecznie — może pierwszy raz w życiu — czytając te klejnociki wykwintnej a miażdżącej ironji, i bawiąc się zdumieniem, wściekłością swoich

prześladowców. Dwór, salony, Paryż, nie mówią o niczem innem.

Bezpośredni cel pierwszej *Prowincjałki* — wstrzymanie ponownego potępienia Arnaulda — zawiódł: właśnie Pascal kończył drugi list, kiedy go powiadomiono o skazaniu, stu trzydziestoma głosami przeciw dziesięciu. Wykluczony z fakultetu, Arnauld, nie chcąc się ukorzyć, ukrył się aby uniknąć Bastylji. Pascal nie składa pióra. Nie mogąc zapobiec Cenzurze, stara się ją zbagatelizować: »To nie są dysputy teologii, mówi, ale teologów«. Istotnie; toteż, gdyby *Prowincjałki* kręciły się całe koło tego tematu, wówczas, mimo talentu pisarskiego autora, nie osiągnęłyby tej doniosłości jaką posiadają.

Ale, pomiędzy jansenizmem a jezuitami, było coś więcej niż różnice teologiczne. Poza chłodnemi dziś dla nas terminami łaski skutecznej i wystarczającej, rozgrywa się pojedynek dwóch zasad, zderzenie dwóch odrębnych światów. Jedni przesuwają cały punkt ciężkości naszego istnienia poza doczesność, poza świat, poza życie. Dla Pascala, religja jest strasliwym dramatem, w którym, w każdej godzinie, człowiek gra o swoją duszę, o swoją wieczność; miłość Boga jest tu niby płomień, spalający wszystko co nie jest Bogiem i tą ku niemu miłością. To jansenizm: z tem jeszcze uzupełnieniem, iż Pascal wnosi w tę surową, z pierwszemi epokami chrześcijaństwa wiążącą się naukę, cały żar swej namiętnej, niespokojnej, głęboko czującej duszy.

Jezuityzm natomiast — tak jak go Pascal poj-

muje i przedstawia — to religja brana z punktu doczesności, regulator naszego życia na ziemi, z baczniem na to aby ten regulator był jak najmniej uciążliwy, aby, broń Boże, kogo nie odstręczył, aby jak najmniej wkraczał w upodobania, nałogi i namiętności każdego. Ta religja zadowolająca się małym, nie wnioskująca w każdej godzinie w samą głęb duszy, jest Pascalowi nienawistna, ohydna. Zdobycze czynione przez jezuitów na rzecz katolicyzmu są, w jego oczach, czysto formalne: im szerzej, tem płycej. Jezuityzm, to dla niego pelagianizm, to bałwochwalstwo, niemal pogaństwo.

Pascal dostrzega ścisły związek pomiędzy teologią »molinistów« - a ich zasadami moralnemi, i do tych przechodzi śmiałym rzutem w czwartym liście: poczynawszy zaś od piątego aż do szesnastego, wyłącznym przedmiotem *Prowincjałek* będzie owa słynna kampanja przeciw zakonowi Jezuitów, która zadała Towarzystwu Jezusowemu nigdy nie zagojone rany, i która — częścią dzięki żywotności i sile tego zakonu — sprawia iż *Prowincjałki* przetrwały o cale wieki sprawę Arnaulda i Jansenjusa. Bardziej powierzchownemu czytelnikowi radzę też rozpocząć lekturę od piątego listu, iżby się nie zniechęcił zanim doń dotrze.

Już poprzednio, Pascal, dążąc do ożywienia i uplastycznienia poruszanych kwestyj, nadal im formę dialogu: udając, sokratycznym sposobem, nieświadomego, odbywa »ankietę«, kierując nią tak, aby wydobyć to czego, pragnie. Obecnie organizuje formalną kome-

dyjkę: udaje się jakoby do O. Jezuitę, zacnego i dobrodusznego czelczyzny (podziwiamy w tem zręczność taktyczną Pascala, iż nie zohydza swego interlokutora; przeciwnie, zdejmuję odium z jednostki, aby tem silniej uderzyć w system, w ducha Zakonu), i wywija się, z najlepszą na pozór wiarą, o sekrety nauki i polityki Jezuitów. Dobry ojciec, rad że znalazł tak inteligentnego, ciekawego i powolnego ucznia, roztacza przed nim wszystkie arkana. Ukazuje nam, jedną po drugiej, wszystkie okropności; a przytacza je z najdoskonalszą pogodą ducha, zachwytem, zgola na wiarę i przez cześć dla nazwisk któremi je popiera. I wciąż cytuję nam najwierniej źródło: tytuł dzieła, rozdział, stronicę...

Oto garść tych cytatów:

»Ten, który się czemś zmęczył, np. gonieniem za dziewczyną, *ad insequendam amicum*, czy jest obowiązany pościć? Bynajmniej. Ale jeżeli zmęczył się umyślnie aby się zwolnić od postu, czy będzie obowiązany? Choćby nawet powziął ten zamiar z góry, nie będzie obowiązany«. (*Filijusz*).

»Można czynić to, co się uważa za dozwolone według jakiegoś mniemania prawdopodobnego, mimo że przeciwne jest pewniejsze: jako iż mniemanie choćby jednego poważnego doktora wystarcza«. (*Emanuel Sa*).

»Wolno jest prosić Boga, aby zesłał rychłą śmierć na tych którzy gotują się nas prześladować, o ile nie podobna nam unikać tego inaczej«. (*Hurtado de Mendoza*).

»...nie śmiałbym nazwać grzesznym człowieka, jeśli zabije tego, kto mu chce zabrać rzecz conajmniej wartości talara«. (*Molina*).

»Wolno jest księdzu albo zakonnikowi zabić potwarce, który grozi ogłoszeniem gorszących zbrodni jego zakonu lub jego własnych, jeżeli niema innego sposobu aby temu zapobiec; naprzykład kiedy jest gotów rozszerzać swoją obmowę, o ile się go rychło nie zabije«. (*O. Amy*).

Oto sposób aby uprawnić lichwę:

»Kontrakt Mohatra, jestto taki kontrakt, zapomocą którego kupuje się towary drogo i na kredyt, aby je odprzedać natychmiast tej samej osobie za gotówkę i tanio«.

Oto dziwne pojęcie restytucji:

»Ktoś prosi żołnierza aby pobił jego sąsiada, albo spalił śpichlerz człowieka który go obraził; pytanie czy, w braku żołnierza, ów który prosił go o spełnienie wszystkich tych krzywd, powinien wynagrodzić ze swego straty jakie stąd wynikną. Moje mniemanie jest, że nie. Nikt bowiem nie jest obowiązany do restytucji, o ile nie pogwałcił sprawiedliwości. Czy gwałci ją ten, kto prosi drugiego o przysługę?«. (*O. Bauny*).

»Dobra nabyte haniebną drogą, jak przez mord, przez niesprawiedliwy wyrok, niecnny uczynek etc., stanowią posiadanie legalne, którego nikt nie jest obowiązany restytuować«.

»Skoro się wzięło pieniądze za spełnienie niegodziwego uczynku, czy jest się obowiązany zwrócić? Trzeba rozróżnić: jeżeli ktoś nie spełnił uczynku za

który wziął zapłatę, powinien zwrócić pieniądze; ale, jeżeli spełnił, nie jest obowiązany«. (*Molina*).

»Sędzia obowiązany jest zwrócić to co wziął za spełnienie sprawiedliwości, chyba że mu dano ze szczodroty; ale zgola nie jest obowiązany oddać tego co wziął od kogoś, aby na jego korzyść wydać wyrok niesprawiedliwy«.

»Jeżeli wieszczek nie zadał sobie trudu i starania aby poznać za pomocą djabła rzeczy, których nie można wiedzieć inaczej, ma obowiązek restytuować; ale, jeżeli zadał sobie ten trud, nie jest obowiązany«. (*Sanchez*).

O słynnych »zastrzeżeniach myślowych«:

»Można przysiąc, że się nie uczyniło rzeczy, którą się uczyniło w istocie, rozumiejąc to w duchu tak, iż nie uczyniło się jej pewnego dnia, albo zanim się przyszło na świat, albo podsuwając jakąś inną podobną okoliczność, choćby słowa któremi się przytem posługujemy nie miały żadnego znaczenia pozwalającego się tego domyślać, i to jest bardzo dogodnie w wielu wypadkach, i zawsze bardzo godziwie, kiedy jest bardzo potrzebne lub pożyteczne dla zdrowia, czci lub mienia«. (*Sanchez*).

»Można mieć dwóch spowiedników, jednego dla grzechów śmiertelnych, drugiego dla powszednich; a to aby zachować dobre mniemanie swego zwyczajnego spowiednika«. (*Suarez*).

»Jeżeli penitent oświadczy, iż chce odłożyć pokutę na tamten świat, i wycierpieć w czyśćcu wszystkie kary na jakie zasłużył, wówczas spowiednik winien mu nałożyć bardzo lekką pokutę, dla dopełnienia sakramentu, zwłaszcza jeżeli widzi że nie przyjąłby większej«. (*Esobar*).

»Ilekoć grzesznik nałogowy i nie okazujący skłonności do odmiany zjawi się u spowiedzi, mówiąc iż żałuje przeszłości oraz ma dobre zamiary na przyszłość, należy mu wierzyć na słowo, choćby było prawdopodobnem że te postanowienia pozostaną czczem słowem. I mimo że później brną z tem większą swawolą i wyuzdaniem w tych samych błędach, trzeba im dać rozgrzeszenie, wedle mego zdania«. (*O. Bauny*).

»Wolno jest każdemu wchodzić do miejsc rozpusty, aby nawracać upadłe niewiasty, mimo iż bardzo prawdopodobnem jest że tam zgrzeszy: często bowiem zdarzało się, iż ktoś dał się skłonić do grzechu widokowi oraz pieścizotom tych kobiet«. (*O. Bauny*).

»Nie jest symonią uzyskać beneficjum przyrzekając pieniądze, kiedy się niema zamiaru w istocie zapłacić: jestto bowiem tylko symonia udana, która tak samo nie jest prawdziwa jak fałszywe złoto nie jest prawdziwe«. (*Eskobar*).

»Bez żadnego wątpienia prawdopodobnem jest mniemanie, że nie jest grzechem śmiertelnym oczerniać fałszywie dla zachowania swojej czci: broni bowiem tego mniemania więcej niż dwudziestu poważnych autorów, jezuici Gaspar Hurtado i Dicitillus, etc., tak iż, gdyby ta nauka nie była prawdopodobna, nie byłaby nią chyba żadna w całej Teologii«. (*Caramuel*).

Żadna w całej teologii! Boję się, że O. Caramuel przeholował...

Cóż wynika, wedle Pascala, z tych cytatów? To, iż kazuiści fałszują ducha religji; poniżają ją chcąc ją ułatwić; naginają prawo boże do ludzkich słabości

i występków; mają do wyboru zasady na wszystkie gusty: surowe dla pobożnych, swobodne dla światowców i rozwiązyłych. Aby to osiągnąć, stworzyli system mniemań prawdopodobnych, wedle którego wszelkie mniemanie wyrażone przez jednego bodaj poważnego teologa jest prawdopodobne i można bez grzechu się go trzymać, choćby inne, przeciwne mu, było równie lub bardziej prawdopodobne: dają zaś owi kazuiści w każdym przedmiocie tyle sprzecznych mniemań, iż można z nich wybierać co komu dogadza, czyli że wszelka zasada, wszelka busola etyczna znika. Więcej jeszcze: spowiednik, pod karą grzechu śmiertelnego, musi udzielić rozgrzeszenia temu, kto, grzesząc, trzymał się jakiegoś mniemania prawdopodobnego, choćby sam spowiednik podzielał przeciwne mniemanie. Brak tylko jednej rzeczy, dodaje z dobroduszną niby ironią Pascal: t. j. aby zmuszono i świeckie trybunały do uszanowania tych »prawdopodobieństw«: na razie bowiem, sędziowie są tak nie-delikatni, iż karzą chłostą i stryczkiem tego, kto np. kradnie i zabija, choćby się powoływał na mniemanie bodaj najpoważniejszego ojca kazuisty...

W tym samym dniu w którym ukazała 5-ta *Provincjałka*, »samotnicy« z *Port-Royal* otrzymali rozkaz rozpróśnienia się: było to następstwo skazania Arnaulda. Zachodziła obawa, iż w ślad za tem pójdą i dalsze represje, jak rozpędzenie zakonnic i usunięcie ich spowiedników.

Naraz, w chwili gdy cały *Port-Royal* trwa w żałobie i lęku, objawił się cud: przynajmniej uważali

to za cud janseniści i znaczna część ogółu. Mała Małgorzata Périer, rodzona siostrzenica Pascala, cierpiąca zdawna na ropienie woreczka łzowego, dostała nagłego uleczenia, przez dotknięcie ciernia z korony Zbawiciela, przechowywanego w klasztorze. Rozgłos tego cudu, stwierdzonego przez lekarzy zbliżonych do *Port-Royal*, spowodował zwrot na korzyść jansenistów; nie było już mowy o rozpedzeniu klasztoru, pozwolono samotnikom wrócić do swej samotni. Można sobie wyobrazić, czem był ten cud dla Pascala: musiał go uważać za bezpośrednią wskazówkę Nieba, że droga którą kroczy jest dobra. Jakoż, nie ustaje w walce wydanej wszechpotężnemu zakonowi; w krótkich odstępach czasu pojawia się jeden list po drugim: wciąż tą samą metodą, z niesłabnącą werwą i pomysłowością w ożywianiu kwestji, wyciąga Pascal z ust dobrego ojca coraz to nowe rewelacje: dotyczące postów, pojedynków, symonji, kradzieży, zabójstwa, porubstwa, lichwy, bankructwa, przekupstwa, potwarzy. Wreszcie, dochodzi do punktu, który przepelnia w nim miarę oburzenia, t. j. do sakramentu spowiedzi i komunji, do skrucy i miłości Boga. Tu Pascal kładzie koniec misternej komedyjce; tu już, żart, ironja, byłyby za słabym wyrazem: »Zaiste, ojczy, przerywa, tu już kończy się wszelka cierpliwość: po prostu zgroza bierze tego słuchać...« Jakoż, odtąd, od jedenastego do szesnastego listu, Pascal będzie przemawiał wprost: subtelny ironista zagrzmi głosem płomiennego kaznodziei.

List jedenasty zwrócony jest już nie do »przy-

jaciela z prowincji«, ale wprost do »Wielebnych OO. Jezuitów«. Bo też i jezuiti nie pozostali bierni. Sprawa zaczęła przybierać zbyt niepokojący dla Zakonu obrót. Poruszeni faktami cytowanymi w *Prowincjałkach*, proboszczowie paryzcy podjęli akcję przeciw jezuitom. Ze swej strony, Ojcowie, którzy w milczeniu zniesli pierwsze listy (tyczące raczej stanowiska Tomistów), teraz, kiedy nieznany, zuchwały, a tak dobrze poinformowany autor ugodził ich w najczulszą stronę — w ich »rząd dusz«, w kazuistykę — sypali odpowiedź po odpowiedzi. Obwiniali autora *Prowincjałek*, którego zwali wzgardliwie »sekretnym *Port-Royalu*«, że podaje na śmiech rzeczy święte, że gra na niskich instynktach publiczności, że fałszuje cytaty, że wreszcie jest heretykiem, etc.

Pascal odpowiada tedy; odpowiada z niepospolitą siłą i wymową. Tę część *Prowincjałek* porównywano z Demostenesem.

Podczas gdy *Prowincjałki* święciły, kosztem jezuitów, tryumf na forum opinii, wrogowie jansenistów gotowali ich sprawie nową klęskę. W kilka dni po 13-tym liście Pascala, wydał papież Aleksander VII (16 października 1656) bulłę, potępiającą raz jeszcze 5 Twierdzeń, i to jako twierdzeń mieszczących się w książce Jansenjusa. Na razie, Pascal nie porusza tej drażliwej sprawy, tem energiczniej tylko naciera na tych, których uważa za tajemną sprężynę papieskiego wyroku.

Dopiero w 17 liście, zwróconym wprost i imieniem do O. Annat, przechodzi Pascal do kwestji Twier-

dzeń i ich potępienia. Rozróżnia jasno i stanowczo kwestje faktyczne od kwestji wiary; określa granice, poza które nie sięga powaga nawet papieska. Są rzeczy, którym logika uczonego, przesiękła mimowiednie kartezyjską metodą poznania, nie umie się poddać; Pascal, genialny fizyk, autor doświadczeń nad próżnią i ciężarem powietrza, powiada wręcz: »Naprawdę też wydaliście przeciw Galileuszowi ów dekret Rzymu, potępiający jego naukę o obrocie ziemi. Nie sprawicie przez to aby stanęła w miejscu; i, gdyby się miało niezbite spostrzeżenia, że to ona się obraca, wszyscy ludzie razem nie przeszkodziłoby się jej kręcić i sobie samym kręcić się wraz z nią«. (str. 404). Toż samo, wolno papieżowi potępić 5 Twierdzeń: przed tem Pascal, wraz z całym światem katolickim, uchyla czoło; ale to, czy te Twierdzenia znajdują się w książce Jansenjusza czy nie, to jest kwestja faktyczna, którą każdy może sprawdzić własnymi oczyma i przeciw świadectwu tych oczu nawet sam Rzym nie ma mocy.

Pascal gorączkowo powraca wciąż do tego punktu, wciąż oświeśla go na różne sposoby, czuje bowiem niebezpieczeństwo, które w istocie nadeszło: był zamiar, pod wpływem jezuitów, zażądać od każdego duchownego, aby podpisał potępienie pięciu Twierdzeń jako Twierdzeń Jansenjusza. Otóż, jeżeli janseniści odmówią podpisu, nie uznając potępionych twierdzeń jako twierdzeń Jansenjusza, nie łatwiejszego jak wyzyskać tę odmowę aby ich pomówić o herezję; jeżeli podpiszą, następną konsekwencją jaką

wyciągną z tego jezuitci, będzie dowiesć, iż potępiono łaskę skuteczną św. Augustyna, która stanowi prawdziwego ducha książki Jansenjusza. I wówczas już, usunawszy swą groźną rywalkę, zapanuje niepodzielnie łaska wystarczająca, wykładana w rozumieniu jezuitów; czyli pelagianizm, ruina katolicyzmu! O taki piekielny zamach na łaskę skuteczną pomawia Pascal zakon Tow. Jezusowego.

To, czego *Port-Royal* się obawiał, stało się. Zgromadzenie kleru francuskiego, otrzymawszy bulę Aleksandra VII, ułożyło w istocie formularz do podpisania¹⁾. Pascal chwycił jeszcze raz za pióro; ale —

¹⁾ Formularz ten brzmiał: »Potępiam sercem i ustami 5 Twierdzeń zawartych w książce Kornela Jansenjusza, jako nie będących nauką św. Augustyna, którego Jansenjusz źle wyłożył«. Mimo iż janseniści podpisali ostatecznie formularz, jezuitci umieli podsycać niechęć Ludwika XIV do tej upartej gminy, w której król podejrzewał zawsze tło opozycji politycznej. Na schyłku jego panowania, w r. 1710, zburzono opactwo *Port-Royal des Champs*, klasztor rozpędzono, wielu jansenistów wtrącono do Bastylji. Mimo tych prześladowań, jansenizm trwał podziemnie dalej. W r. 1713, papież Klemens wydał słynną bulę *Unigenitus*, w której potępił 101 twierdzeń wyjętych z książki *Refleksje moralne* O. Quenel, głowy jansenizmu od śmierci Arnaulda. Twierdzenia te ogłoszono za hereetyckie, fałszywe i bluźniercze: O. Quenel wtrącono do więzienia. Bulla ta rozdwoiła Francję na dziesiątki lat, gdyż część biskupów nie chciała jej uznać. Śmierć Ludwika XIV dała jansenistom chwilę wytchnienia, gdyż regent nie interesował się sporami religijnymi, ale niebawem ministrowie jego, X. Dubois i X. Fleury, starając się o względy Rzymu, wznowili prześladowanie.

Doprowadzeni do rozpacz, janseniści próbują znów

może lękając się iż raczej podrażni niż poskromi wrogów *Port-Royal*, — poniechał zamiaru; XIX *Prowincjałka* pozostała niedokończona.

Oto pokrótce historia *Prowincjałek*: trzeba mi jeszcze oświetlić kilka punktów dotyczących głównej a tak drażliwej części tej książki, t. j. jej słynnej kampanii przeciw Jezuitom.

Wszystko, co jezuici wytoczyli w czasie tej kampanji na swoją obronę, było nader słabe. Czuli snąć sami dobrze, że sprawa nie została zamknięta, gdyż, jeszcze w czterdzieści lat blisko po ogłoszeniu *Prowincjałek*, O. Daniel (1694) wychodzi przeciw nim do boju. Wśród argumentów, nie brakło oczywiście i takich, które wręcz podają w wątpliwość prawdziwość cytatów użytych przez Pascala. Tu, rzecz zbyt łatwa jest do sprawdzenia; pomijając inne względy, trudno

apelować do ogółu, ale, nie mając na zawołanie nowego Pascala, szukają grubszych sposobów. W r. 1727 rozchodzi się pogłoska, że na grobie djakona Parisa dzieją się cuda. Gromadzą się tam janseniści — przy napływie gawiedzi — popadali w ekstazy i konwulsje (rodzaj tańca św. Wita); na jakiś czas wywołało to poruszenie w Paryżu, ale niebawem zwierzchność zamknęła cmentarz. Konwulsje trwały pewien czas po domach; oto forma, do której splaszczyla się podniosła religja Saint-Cyrana, Arnaulda, Pascala! W r. 1754, papież wydał dekret, zabraniający udzielania komunji tym, którzy nie podpiszą buli *Unigenitus*. Parlament przesiąknięty duchem jansenizmu, zaprotestował. Swarom tym położyło koniec wygnanie jezuitów, które nastąpiło w r. 1766. Z usunięciem potężnych przeciwników, jansenizm, który wyrodził się w czystą opozycję, stracił resztkę żywotności.

posadzić Pascala o tę niezręczność, aby fałszywemi lub nieścisłemi cytatai dawał broń przeciw sobie. Ale cytaty te, będąc wiernie literalnie, mogłyby być tendencyjnie wybrane i zestawione, co, przy wyjętych pojedynczych zdaniach, łatwo może się zdarzyć. Otóż, i to nie. Wybór i zestawienie cytatów jest przeważnie dziełem Eskobara, uczonego kompilatora a zarazem apologisty 24 ojców kazuistów. Z niego Pascal czerpie swoje dowody; o ile popelnia jakąś niedokładność, popelnia ją z Eskobarem, który, jeżeli daje tym orzeczeniom jakieś oświetlenie, to jedynie w duchu najżyczliwszym dla cytowanych ojców. Ten punkt tedy sprawy Pascala należy uważać za osądzony.

Skoro tedy cytaty są prawdziwe, akt oskarżenia przeciw zawartemu w nich zgorszeniu ułożony jest przez Pascala tak świetnie i wymownie, że niema potrzeby dodawać w tym duchu ani słowa. Raczej przeciwnie; raczej trzeba rzec parę słów dla stonowania obrazu; trzeba oświetlić kwestję na tle epoki, aby złagodzić te rysy, w których akt oskarżenia idzie za daleko i staje się poniekąd niesprawiedliwy.

»Pascal, powiada Sainte-Beuve,¹⁾ zabił scholastykę w moralności, jak Descartes uprzątnął ją z metafizyki«. Oto olbrzymia doniosłość jego dzieła. Ale, prowadząc to dzieło oczyszczenia, Pascal, nie teolog, biorący wszystko bezpośrednio po ludzku, myli się niekiedy w tem, iż wyciąga doniosłe konsekwencje moralne z rzeczy, które, w gruncie, tkwią raczej

¹⁾ Sainte-Beuve, *Port-Royal*, T. III.

w scholastyce. Spojrzał na teologię świeżemi oczyma profana; spojrzal na swą epokę oczyma genialnego człowieka który ją wyprzedził. Godnem uwagi jest, iż niektóre dzieła, które Pascal najostrzej atakuje, św. Karol Boromeusz i św. Franciszek Salezy zalecają jako wielce użyteczne: to, co uderzyło Pascala wydzierając zeń krzyki oburzenia, ich, nawykłych do scholastycznych właściwości myślenia, mogło nie urazić.

Weźmy przykład cytowany przez Strowskiego w pięknej jego książce¹⁾. Chodzi o post. Jedzenie jest naruszeniem postu, picie nie. *Ergo*, ten, kto pije wino, choćby pił w największej ilości, choćby i hipokras (wino z korzeniami), nie łamie postu, wnioskuje logicznie kazuista. Pascala oburza to rozstrzygnięcie do żywego: ale, czy to znaczy, że ów kazuista chciał zachęcić do upijania się w post? Nie; ten kto upije się, grzeszy przeciw grzechowi pijaństwa, zatem grzeszy śmiertelnie; ale — nie łamie postu. To tylko ściśle jurydyczne *distinguo*. Chodzi poprostu o dwa oddzielne paragrafy²⁾. Takimi rozróżnieniami stoi wszak kodeks karny i cywilny; błąd kazuistyki w tem, iż chce wprowadzić drobiazgową i formalną kodyfikację tam,

¹⁾ Fortunat Strowski, *Pascal et son temps*, t. III.

²⁾ Toż samo w tem zdumiewającym orzeczeniu, iż ten, kto wziął zapłatę za zły czyn, nie jest obowiązany do restytucji, o ile złego uczynku dopełnił: jest tu (fałszywe może) rozróżnienie jakgdyby prawa karnego i cywilnego: dopełnił umowy, zatem handlowo jest w porządku; zapłata jest jego; zgrzeszył — od tego jest spowiedź i pokuta.

gdzie winien władać jeno duch. Te łamigłówki kazuistyczne, bliskie jeszcze owych średniowiecznych dysput np. o tem »w którym miesiącu płód ma duszę«, stanowią treść wielu dziwacznych rozstrzygnięć które tak oburzają Pascala. Nieraz widzi zbrodnicze intencje przeciw moralności, tam, gdzie może poprostu jakiś sędziwy kazuista o skostniałym mózgu, wykreślający swe orzeczenia niby geometryczne figury, popełnił błąd w ustawieniu sylogizmu.

Patrzymyż dalej, dokąd może zawieść czysta logika. Celem kazuistyki było ułatwienie spowiednikom ich zadania; jasnem jest wszelako, iż rozstrzygnięcia poszczególnych teologów mogą się różnić między sobą. Otóż, biorąc logicznie, czy skromny spowiednik może odmówić rozgrzeszenia penitentowi, jeżeli ten, na swoje poparcie, ma bodaj jedną poważną opinię uczonego kapłana, głośniego wiedzą i cnotą? Zatem widzimisie przygodnego spowiednika miałoby rozstrzygać o duszy ludzkiej! Czy sąd nie uwalnia obwinionego, jeżeli brakuje bodaj jednej formalności do dowiedzenia winy? I oto, skoro spojrzeć z innej strony, ta nauka o prawdopodobieństwach, tak potwornie wyglądająca w ujęciu Pascala, przedstawi się jakże niewinnie i naturalnie! Jest powiedziane: *Cobądź rozwiązacie na ziemi, będzie rozwiązane w niebie*; zatem, może sobie rzec dobry kapłan, rozwiązujemy, rozwiązujemy jak najwięcej. Przed trybunałem spowiedzi, prokuratorem jest straszne prawo boże; kazuistyka podejmuje się wdzięcznej roli obrońcy, gromadzi wszystkie możliwe *alibi* i okoliczności łagodzące. O cóż chodzi? powiada dobry

ojciec jezuita mówiąc o »łatwej dewocji«: o to, aby człowiek dostał się do nieba; a to jest wszak w rękach kapłana, który, rozgrzeszeniem swoim, czyni go białym jak lilijkę. Maż mu odmawiać tej niewinnej przysługi? Czyż nie jest tedy dobrodziejstwem nauka, która pozwala rozgrzeszać ze wszystkiego? Stąd naiwny zachwyt dobrego O. Jezuitę, kiedy odsłania swemu gościowi sekrety tej wiedzy.

Część zatem odpowiedzialności za to, co w kazuistach obraża najprostsze poczucia etyczne, nawet świeckie, ponosi niewątpliwie scholastyka. Ale Pascal nie patrzy tak na rzeczy: on dopatruje się w Tow. Jezusowem demonicznych intencji owładnięcia światem, kosztem skażenia moralności i znieprawienia nauki kościoła. Jest i w tem pojęciu niewątpliwie pewne nieporozumienie; słusznie zauważa Strowski, że Pascal, jak i cały Port-Royal, niezupełnie zrozumiał jezuitów, pomawiając ich o świadomą złą wiarę. Były to, jak już zaznaczyłem, dwa zupełnie różne światy; religja czysta, a religja »stosowana«. Inna rzecz jest uciec od świata na pustelnię, inna regulować życie duchowe i obyczajowe przeciętnej masy ludzi. W pierwszym, bezwzględnem pojęciu, religja jest niezmienna: poglądy św. Augustyna, który żył w V wieku w Afryce, są obowiązujące dla Paryżanina z XVII wieku. W praktyce jednak obyczaje się zmieniają; stąd zjawisko, które tak bardzo gorszy Pascala, iż OO. Jezuitę, oddając teoretycznie należyty hołd dawnym ojcom, w kwestiach obyczajów zalecają się trzymać nowszych.

Dam zaraz przykład, jak trudnem byłoby nie-

raz iść nawspak duchowi »świata«. Weźmy, z *Provincjałek*, ustęp o pojedynkach. Pascal stoi, oczywiście, bezwzględnie na stanowisku Dekalogu i Ewangelji, i bezwzględnie też odrzuca pojedynek; chociażby za zniewagę, choćby za policzek. Otóż, chciałbym widzieć w tej sytuacji szlachcica, nie tylko we Francji, ale np. u nas, choćby samego przeznaczonego Longina Podbiptę, któremu by chciano wzbronić »wyzwania na rękę« tego kto go obraził! Raczej zostanie Turkiem, kalwinem... Stąd widzimy, iż dobrzy ojcowie jezuitę, wiedząc że głową nie przebiją muru pewnych pojęć, kręcą jak umieją tą mądrą główką, aby obejść niewygodne przykazanie.

O jednym też musimy pamiętać. Myśląc o konfesjonale, wyobrażamy dziś sobie kapłana i lud, lub bodaj kapłana i obcego mu penitenta, z którym nic go, poza konfesjonalem, nie łączy. Inaczej w owym czasie. Tę kazuistykę trzeba brać w znacznej mierze pod kątem penitenta-magnata, który trzyma sobie spowiednika, tak jak ma nadwornego aptekarza, medyka, iżby miał gwarancję zbawienia duszy, jak i zdrowia cielesnego. Rola spowiednika nie była tu łatwa: dostoyny penitent chciał być w porządku z Bogiem i Kościołem, ale nie chciał zmienić ani na jotę swego życia. Wyobraźmy sobie spowiednika Katarzyny medycejskiej, Henryka III, lub wreszcie Ludwika XIV za młodu, w epoce jego bujnych amorów z pp. de la Vallière, de Montespan... *Port-Royal*; założony ze szczupłej garstki wybranych, nie znał tych trudności; ale jezuitę, jako spowiednicę, mieli do czynienia z kró-

lami: a wreszcie czyż każdy szlachcic wówczas nie był też małym królikiem? Gdyby brać tak surowo, powiada cytowany przez Pascala O. Caussin, »sakrament spowiedzi byłby niedostępnym dla większości ludzi; grzesznikowi nie zostałoby nic jak tylko gałąź i powróż«... »Idealem naszym, wzdycha dobry O. jezuita, byłoby nie tworzyć innych zasad niż zasady ewangelji w całej ich surowości... Ale, ludzie są dziś tak zepsuci, iż, nie mogąc ich ściągnąć do siebie, musimy iść do nich; inaczej porzuciliby nas, staliby się gorsi i opuściliby nas zupełnie«. Pascal wkłada te słowa w usta dobremu ojcu (str. 98) z ironją, ale są one godne zastanowienia...

»Porzuciliby nas...« Istotnie, nie tak dawne były czasy, kiedy Henryk VIII angielski, nie lubiący się krępować w życiu, zrzucił jarzmo katolicyzmu i ogłosił się głową kościoła. Katolicyzm przechodził ciężką próbę. Na tych, którym on ciążył, czyhał z jednej strony protestantyzm, z drugiej »libertynizm«, bezreligijność, która w owym XVII w. szerzyła się o wiele bardziej i groźniej niż to sobie wyobrażamy. Katolicyzm tedy, w stosunku do owych owieczek, lęka się zbyt nieprzejednanego stanowiska: prowadzi politykę, wraz z jej kompromisami i giętkością, a wyrazem tej polityki są jezuici. Tego Pascal nie umie i nie chce zrozumieć.

Ta polityka tłómaczy może wiele najbardziej gorszących rozstrzygnięć kazuistów. Czy w ówczesnej polityce świeckiej istnieje jakakolwiek zbrodnia, którejby nie usprawiedliwiała to jedno słówko: »racja

stanu?« Czy świadome kłamstwo, nawet bez fatygi »myślowych zastrzeżeń«, nie jest do dziś podstawą wszelkiej dyplomacji? Czy np. w stosunkach międzynarodowych, fałszerstwo i potwarz nie stanowią uświęconych środków? Dziś, religje — nie bez rezygnacji — wyrzekły się w znacznej mierze dawnej zaborczości: może dlatego, iż wyschły źródła żywej wiary. Ale wówczas ludzkość do tego nie doszła: Arnauld, sam tulając się i kryjąc przed prześladowaniem ze strony wrogów jansenizmu, przyklaskuje najostrzejszym środkom represji, o ile odnoszą się do Lutrów i Kalwinów... Jakżeby tedy nie miało być wolno zabić kogoś, kto działa na szkodę zakonu jezuitów, skoro zwycięstwo tego zakonu, to, w oczach jego członków, zwycięstwo religji i samego Boga? Jak bardzo wszystkie te pojęcia były w duchu epoki, świadczy fakt, iż kazuiści nie kryli się z niemi bynajmniej: ogłaszali je w najprostszy sposób drukiem, i każdy mógł je czytać, zgola nie tak jak owe ich mityczne *monita secreta*. Eskobar rozchodzi się w dziesiątkach wydań. Prawda, iż maksymy te, drukowane po łacinie, miały poniekąd inny charakter, niż kiedy Pascal je ubrał w doskonałą francuską prozę.

Czytając *Prowincjałki*, mamy uczucie, że ktoś otworzył okna i wpuścił powietrze do zatęchłej piwnicy. Jesteśmy z Pascalem. Ale bywają chwile, w których wstrząsa nas jakiś dreszcz. Kiedy wyobrazimy sobie jego Boga, który, jak nieublagany sędzia, skazuje na wieczne potępienie tych, co popadli w grzech, ponieważ on sam odmówił im łaski — i to odmówił

bez względu na ich cnoty i zasługi, poprostu wedle nieczem nieusprawiedliwionego kaprysu; kiedy ten Bóg, strącając ich w czeluści piekieł, śmieje się z nich i naigrawa (str. 211), a chór świętych i wybranych towarzyszy temu aktowi również szyderczym śmiechem, wówczas mimowoli odsuwamy się od Pascala ze zgrozą: wówczas, omal że nie czepiamy się z trwogą rękawa dobrego ojca jezuity. Przy wszystkich swoich słabostkach i brakach, on pozwala ludziom żyć: religja Pascala wytepiłaby wszelkie życie, jak ogień wypala do najmniejszego źdźbła trawy. Aby się zamknąć w *Port-Royal*, Pascal, genialny uczony, porzucił, w pełni prac, naukę, jako czezą i pustą zabawkę; Racine, gdyby uległ klątwom swoich nauczycieli z *Port-Royal*, nie dałby nam ani jednej ze swoich tragedyj. Ludzkość cofnęłaby się z powrotem do owych sekt biczowników, którzy przeciągali w pielgrzymkach kając się za grzechy, lub też, zwątpiwszy wogóle o możliwości zbawienia, rzucali się w obłędną rozpustę.

Albowiem, najosobliwszym paradoksem w tej kontrowersji, Pascal kojarzy umysł nowożytnego uczonego ze stanem duszy średniowiecznego ascety, podczas gdy jezuita znowuż łączy średniowieczny scholastycyzm metod myślenia z poczuciem arcynowoczesnej wyrozumiałości.

Tak oto starły się te dwa potężne prądy, ci dwaj krzepcy zapaśnicy; a w walce tej obaj odnieśli śmiertelne rany, od której oba mieli charlać i ginąć. Pascal zadał śmiertelny cios teologii scholastycznej i mazeniom jezuitów o jakiejś powszechnej teokracji; je-

zuici osaczyli jansenizm w jego malej forteczce, w której zwyrodniał i strawił się.

Ale kto wie, czy nie najwięcej w tym sporze ucierpiała religja. I jej zadały *Prowincjałki* ranę, mimo najlepszych, najświętszych intencji autora i mimo że, skądinąd, działanie ich było uzdrawiające. Uczyniły wyłom, którym wróg dostał się do twierdzy i już jej nie opuścił. Pascal pokazał drogę, jak można obrócić w żart subtelności teologiczne, poddać je probierzowi logiki; uprawnił świecki zdrowy rozum do rozstrzygania o tych kwestjach. Pisząc w języku francuskim, zaprosił najszerszy ogół na ten festyn. Skutki nie dały długo na siebie czekać. Jak wspomniałem, w kilka zaledwie lat po *Prowincjałkach* powstaje Moliera *Świętoszek*; ale imć Tartufe kojarzy już rysy jezuityzmu i — jansenizmu, objęte wspólnem szyderstwem. Czy mogłoby być coś tragiczniejszego dla Pascala, gdyby tego dożył! Nie darmo Wolter rozkoszuje się *Prowincjałkami*: robi z nich użytek, stosując te same metody, ale — do całej teologii. Wyobrażam sobie, że Anatol France z rozkoszą musiał czytywać *Prowincjałki*.

Tak też się patrzył na te sprawy i Kościół. Papięże wielokrotnie potępił i napiętnował wydobyte przez Pascala na jaw¹⁾ gorszące orzeczenia kazuistów; ale same *Prowincjałki* nie znalazły łaski w ich oczach.

¹⁾ Długi register tych gorszących orzeczeń opublikował już przed *Prowincjałkami* Arnauld; ale rewelacje te, spisane po łacinie i bez talentu literackiego Pascala, przeszły niemal bez wrażenia.

Rzym potępił książkę jako heretycką. Wśród tego, rozgłos Listów napelnił całą Europę. Nicole przełożył je na łacinę, co przyczyniło się do ich popularyzacji po za Francją. Wyrokiem francuskiej Rady Stanu, dnia 23 września 1660, przekład ten łaciński został podarty i spalony ręką kata.

Omawiając *Myśli* Pascala, podkreśliłem znaczenie *Prowincjałek* dla literatury francuskiej; datę jaką stanowią we francuskiej prozie. Chciałbym zwrócić uwagę na jeden jeszcze punkt. Kiedy dobry o. jezuita cytuje swemu rozmówcy (str. 85) czterdzieści pięć nazwisk nowych autorów, których sądem należy się powodować, ów pyta z komicznym przerażeniem: »O mój Ojcie, czy to wszystko chrześcijanie?«... Istotnie, nazwiska te brzmią dość »pogańsko« dla francuskiego ucha: Conink, Llamas, Achokier, Dealkoser, etc. etc. Zauważmy, iż wszystkie są cudzoziemskie. W siedemnastym wieku nie istniał nacjonalizm w dzisiejszym pojęciu, zwłaszcza w teologii; niemniej faktem jest, iż *Prowincjałki* są równocześnie i oczyszczeniem francuskiego ducha z obcych cudzoziemskich naleciałości, zwłaszcza z hiszpańszczyzny. Kazuistyka urodziła się w Hiszpanji i załala francuską teologję, jak w teatrze hiszpańszczyzna załala na jakiś czas tragedję i komedję: Pascal dokonuje tu dzieła narodowego, jak dokonuje go Moliere. *Prowincjałki* są dziełem uzdrowienia smaku, tak jak równocześnie niemal powstałe *Pocieszne wykwintnisie* Moliera. Na tem polu schodzi się Pascal z Moliere, tak jak znów spotyka się z Kartezjuszem

w tem, aby w najtrudniejsze materje, których dotychczas godną zdawała się tylko łacina, wprowadzić język rodzimy. I oto widzimy, jak wszyscy ci potężni budowniczowie nowego świata, każdy ścigając zgola odmienne cele, pracują — nie wiedząc o tem — zgodnie i solidarnie dla stworzenia wspaniałego rozkwitu literatury francuskiej.

MOLIER: I. MIZANTROP.

Mizantrop jest, obok *Tartufa*, najwyższym szczytem twórczości Moliera, zarazem sztuką, którą — zwłaszcza w ostatnim stuleciu — ze wszystkich sztuk Molierowskich najwięcej się zajmowano, która zrodziła najwięcej sprzecznych sądów. Jest poniekąd, w teatrze Moliera, tem, czem *Hamlet* w teatrze Szekspira. Bo też, ze wszystkich dzieł Moliera, jestto najbardziej złożone, a »dwa wieki komentarzy i wykładów zaciemniły je jeszcze«, jak trafnie powiada Juliusz Lemaitre. Mając w pamięci te słowa jako zbawioną przestrożę, pragnę wziąć za podstawę tego studjum przedewszystkiem to, co napisał Moliere, a nie to co osnuła dokoła niego obca fantazja; przedewszystkiem uważnie przemyślany tekst sztuki.

Ale, o ile z pewnością nadużyto interpretacji *Mizantropa* jako rzekomej autobiograficznej spowiedzi poety; o ile zbyt daleko posunięto się w objaśnianiu tego utworu jego życiem i naodwrot, o tyle znów byłoby błędem odrywanie go od podłoża na którym wyrósł. Potęgą obiektywizacji jest wybitną cechą geniuszu Moliera; z chwilą gdy ujmował pióro w rękę, on sam, przeżycia jego, choćby najboleśniej-

sze, stawały się dlań jedynie materiałem twórczym narówni z resztą otaczającego go świata: tylko materiałem, pamiętajmy o tem; ale zrozumiała jest chęć poznania tego materiału.

Molier, zanim stał się świecznikiem literatury, był długie lata straceńcem teatru. Niepohamowana namiętność do sceny, w połączeniu — jak zwykle bywa — z namiętnością do jednej z jej adeptek, wykołoiła tego syna szanownej mieszczańskiej rodziny, starannie kształconego wychowanka jezuickiego kolegium w Clermont. W dwudziestym pierwszym roku życia, Jan Poquelin (*Molière* jest późniejszym pseudonimem) opuszcza, mimo perswazyj ojca, dom rodzinny, i zakłada, do spółki ze swą ukochaną (dwudziestopięcioletnią »dyrektorową« Magdaleną Béjart) podrzędny teatrzyk w Paryżu. Teatrzyk bankrutuje; Molier zapoznaje się przelotnie z więzieniem; zaciąga długi; wyciska, na kilka zawodów, coś z ojca; wreszcie, cała trupa puszcza się szukać szczęścia na prowincji. Molier okazuje się dla tej cygańskiej bandy nieoszacowanym nabytkiem. Młody, czynny, obrotny, wymowny, staje się rychło duszą przedsięwzięcia. Sam grywa, najchętniej w tragedji, ale także i w szerokich farsach, które naprędce tłumaczy, przykrawa, lub pisze na użytek swej trupy.

Zrazu to życie koczujące, swobodne, musiało mieć swój urok; ale trwa ono kilkanaście lat! Wiemy, czem jest dziś jeszcze egzystencja wędrownego aktora: czem musiała być w XVII wieku! Głód, chłód i wzgarda, zwłaszcza jednak nadęta buta i tępość tych którym dostarcza się zabawy, musiały się mocno

dać Molierowi we znaki, skoro w późniejszych utworach ściga prowincję tak nieublaganą nienawiścią. Wśród tego, rodzi się w Molierze autor dramatyczny. Obok wielu sztuk niższego i tradycyjnego typu, z których dwie¹⁾ tylko się zachowały, powstają, wśród tej tułaczki, dwie duże komedje wierszem²⁾, a także, zdaje się drobne arcydzieło, *Pocieszne wykwintnisie*. Molier ma wówczas lat trzydzieści pięć; niestosunek pomiędzy dotychczasową sferą działania a dojrzewającym w nim zwolna przyszłym twórcą staje się zbyt dotkliwy; jakoż Molier z upragnieniem chwytą sposobność dostania się raz jeszcze do Paryża.

Wreszcie, dzięki poparciu księcia Conti, a także księcia d'Anjou (brata królewskiego), chwila ta nadchodzi; Molier daje się poznać w Paryżu (1658), i to w najpomyślniejszych warunkach: gra przed młodym królem. Gra *Nikodema*, tragedję starego Corneille'a; poczem, ma szczęście ubawić dostojne zgromadzenie jedną z tych zawieszistych fars któremi raczył prowincję. Król, zadowolony, daje nowej trupie salę, i coraz bardziej zaszczyca ją swą protekcją. W r. 1659, pojawiają się na scenie *Pocieszne wykwintnisie*. Sztuka odnosi tryumf, ale staje się zawiązkiem walki — jakże płodnej i błogosławionej dla literatury! — która zagoryczy Molierowi najlepsze lata życia. Farsa ta była jaskrawą satyrą na ówczesne salony i koterje literackie, a satyra, jak zawsze u Moliera, była tak trafna

¹⁾ *Latający lekarz, Zazdrość Kocmotucha.*

²⁾ *Wartogłów, Zawody mitosne.*

i ostra zarazem, iż rozpętała burzę wśród zaczepionych. Od pierwszej chwili, Molier ma przeciw sobie kobiety, literaturę i salon, te trzy potęgi Paryża: za sobą, króla i oświecenią część dworu, oraz »parter«; tę szeroką, bezimienną publiczność, przyklaskującą głosowi zdrowego rozsądku, który się podniósł wśród chóru zmanierowanych szczebiotów.

Coraz bardziej czując się pewnym laski królewskiej, Molier ośmiela się w swoich satyrycznych wycieczkach: niebawem, w skreślonych naprędce interludjach do baletu *Natreci*, zbiera wzorki z samego otoczenia króla, ze dworu! Tuż potem, rok po roku, wystawia jeszcze dwie komedje: *Szkoła mężów* i *Rogacz z urojenia*, wciąż z równem powodzeniem. Niepokój ogarnia koterje i koteryjki literackie; patentowane wielkości czują instynktem w tym przybyszu, w tym włóczędze z prowincji, lwi pazur; czują, iż światek miernoty, zadowolenia z siebie i wzajemnej adoracji może być łatwo zmacony. I to nie tylko w zakresie literatury. Aktorzy t. zw. *Pałacu Burgundzkiego*, dotąd nadworni, a zepchnięci przez Moliera ze swego stanowiska, też patrzą wrogo na tego prowincjaka, który ośmiela się wyszydzać ich nadęty sposób deklamowania wierszy, i głosi hasła prostoty i prawdy. Burza wybucha z okazji nowej komedji Moliera *Szkoła żon*, której powodzenie przewyższyło jeszcze dotychczasowe sukcesy. Mimo zachwyty publiczności, pedanci widzą w tej sztuce wzgardę dla słynnych prawideł Arystotelesa, świętoszki podnoszą krzyk o igranie z rzeczami religij, wykwintnisie gorszą się swobodą wyrażen... Pada

ciężkie słowo, ten kamień który świat rzuca, z reguły prawie, pod stopy każdego genajnego pisarza: niemoralność! Sypią się broszury, pamflety, parodie, atakujące Moliera na wszystkich polach, a zwłaszcza trącające w najdrażliwszą — jak to wskażemy później — strunę: jego życie rodzinne.

Aż dotąd, satyra Moliera obracała się w kręgu dość niewinnych śmieszności literackich czy towarzyskich, o ile nie brała za temat wiekuistych niedoli miłosnych i małżeńskich. Gwałtowna kampanja jaką podjęto przeciw niemu, a zwłaszcza metody jakich użyto, zwróciły jego uwagę na poważniejsze zło społeczne, które z czasem, w drugiej połowie panowania Ludwika XIV-go (w epoce pani de Maintenon), miało zaciążyć nad Francją, a którego zarodki rozpoznał genjalnym spojrzeniem: świętoszkowstwo, obłudę religijną i obyczajową. Z kampanji o *Szkole żon*¹⁾, urodził się *Tartufe*. Niepodobna tutaj szczegółowo opisywać dziejów walki, której przedmiotem stała się ta sztuka; niedość, iż, wbrew życzeniom króla, usunięto ją ze sceny, i pięć lat upłynęło, zanim, ostatecznie i tryumfalnie, wróciła; nie było zniewagi którąby nie obrzucono Moliera; fanatycy żądali dlań kary ognia stosu. Puszczono w świat ohydny, zbrodniczą książkę i przypisano Molierowi jej autorstwo (*Mizantrop*, V, 1). Proboszcz św. Bartłomieja przedstawia go, w pe-

¹⁾ Bezpośredni polemiczny charakter posiadają dwa jednoaktowe utwory Moliera, napisane w tym czasie: *Krytyka szkoły żon*, oraz *Improwizacja w Wersalu*.

tycji do króla, jako »czarta obleczonego w ciało i przebranego za człowieka; największego libertyna i rozpustnika jaki kiedykolwiek istniał; zasługującego, za ten świętokradzki i bezbożny zamach, na najcięższą i publiczną karę, na ogień nawet, nim dosięgnie go ogień wieczny«. A w owym czasie, groźby takie nie były platoniczne; strach pomyśleć, co by się mogło stać, gdyby król zdecydował się opuścić Moliera w tej próbie... Szczęściem, król, któremu dewoci starali się zamącić miłości z panną de la Vallière, wytrwał, podczas całej tej burzy, wiernie po stronie Moliera.

W odpowiedzi, Molier wystawia *Don Juana*, krwawą satyrę na ówczesny typ młodego panka, w której — jakkolwiek mimochodem — wymierza jeszcze dotkliwsze, o ile to możliwe, smagnięcie biczem świętoszkom i obłudzie; wreszcie, daje upust goryczy i oburzeniu w paru ustępach *Mizantropa*. *Don Juana*, po piętnastu przedstawieniach, musiano cofnąć z afisza; księgarz, który nabył prawo druku, nie odważył się wydać tej sztuki; ukazała się aż po śmierci pisarza. Trzeba sobie zdać sprawę, czem był w oczach tego społeczeństwa teatr, a zwłaszcza komedia, aby ogarnąć śmiałość tego, co podjął Molier, poruszając — i to w ten sposób! — na scenie podobne tematy. Widzimy tedy, iż ten arcymistrz śmiechu i błazeństwa był, w pierwszej połowie swej drogi, zarazem nieubłagany i śmiały szermierzem o swój ideał życia; szermierzem zręcznym i giętkim nieraz w taktyce, zaciętym i nieustępliwym w treści. Kto wie, dokąd Molier byłby zaszedł jeszcze na tej drodze; ale

sily jego stargaly się w walce. Daje za wygraną; odda, będzie bawił współczesnych, biorąc za cel satyry mniej niebezpiecznych wrogów: próżność czy skąpstwo mieszczaństwa, lub nieuctwo lekarzy. *Mizantrop* zamyka okres bojowy w twórczości Moliera.

A wśród tego, życie osobiste Moliera? Zaszczycony łaską i protekcją króla, noszący (po ojcu) urzędowy tytuł »tapicera i pokojowca J. K. M.« (tym jedynie tytułem określa Moliera akt zgonu) stykał się poniekąd z najwyższem towarzystwem dworskiem, traktowany nawpół po przyjacielsku, zapraszany, goszczony. Ale można przypuszczać, że ten wieloletni cygan, co jak ptak swobodny przebiegał gościńce Francji na czele oddanej sobie zgrai, nieraz musiał się dla- wie tym pańskim chlebem.

Zapewne, że ten tylko, co dziś dworu blisko,
Może zdobyć zaszczyty, range, stanowisko;
Lecz, kto umie się wyrzec tej szczęśliwej doli,
Oszczędza sobie nieraz dość niemądrej roli.
Nie potrzebuje możnym wciąż palić kadzidel,
Ni wychwalać przed nikim nikczemnych wierszydel,
Zwijać się w komplementach dla lada jejności,
I szczebiotem fircyków przyprawiać o mdłości...

(*Mizantrop*, III, 7).

Gdybyż choć przestawał z tem państwem jak równy z równymi! ale cóż za pozycja tego genialnego pisarza i »pokojowca królewskiego!« co za mieszanina spoufalenia i zależności... Zwłaszcza iż Molier, zręczny i taktowny jako człowiek, wówczas gdy nim

owładnął genjusz komedji, nie znał miary i względów. Jak samego siebie, jak swoje własne bóle, wstyd, chorobę i śmierć nawet, tak samo rzucał na pastwę temu demonowi wszystko. Nawpół świadomie, nawpół niechcący, zadawał straszliwie bolesne rany. »Szyderstwo Moliera było tak silne, pisał jeden ze współczesnych tuż po śmierci poety, iż działało niby uderzenie bicia; ten, którego ugodził, stawał się jak zapowietrzony, nie śmiano się doń zbliżyć«. Ksiądz Cottin, pierwowzór Trissotina w *Uczonych białogłowach*, dostał melancholji i umarł ze zgryzoty, stawszy się, z dnia na dzień, z szanowanego człowieka i poety, pośmiewiskiem Paryża. A zważmy, iż Molier nie był zgoła paszkwilistą: kreślił swoje obrazy możliwie najogólniej; tylko — malował z modela! A malował tak szeroko, iż, w figurach jego, rozpoznawano nie jedną ale dziesięć żywych osób. Nie wszyscy zaczepieni przezeń znosili to cierpliwie. Książe de la Feuillade, domniemany »markiz« z *Krytyki szkoły żon*, spotkawszy poetę w galerjach Wersalu, objął go jakoby z wylewem serdeczności, i, przyciskając głowę jego do piersi, rozorał mu do krwi twarz ostrymi guzami kaftana. I cóż z tego, że później król połażał sprawcę tej bolesnej i upokarzającej psoty!

O ile tedy wielka walka o ideały zostawiła w duszy Moliera osad goryczy, oburzenia i wzgardy, tak znów codzienne życie musiało się znaczyć częstymi atakami zniecierpliwienia, niesmaku. Możemy sobie wyobrazić, iż nieraz Molier burzy się wewnątrz przeciw tym salonowym igraszkom i ceremonjom; iż go-

raça, porywcza jego natura dławi się w tym stroju drobnej towarzyskiej obludy. Równocześnie zaś — obserwuje: ta niesłychanie czuła matryca, odbijająca w nim »komedię ludzką«, chłonie wszystko i bez przerwy. Już w *Improwizacji w Wersalu* mamy niejako zapowiedź komedji, której treścią będzie salon:

...czy sądzisz, że... wyczerpał cały stek ludzkich śmieszności?... Naprzykład tych, co to sobie w oczy świadczą największe czułości, zaledwie zaś plecami odwrócić się do siebie, rozszarpują się żywcem najdowcipniej w świecie? etc. etc.

Komedją tą będzie *Mizantrop*.

I w ówczesnym świecie pojęć literackich ten wielki odkrywca nowych dróg musiał się czuć ciasno. Przeżywszy całą młodość, aż głęboko w męskie lata, poza Paryżem i jego salonami, wyrosły jako pisarz z jędrnej i szerokiej starej farsy francuskiej, Molier dziwnie niecierpliwy był na wszelkie literackie »wydwarzania«, cieszące się takim odbytem w ówczesnym wykwinnym światku. Rozprawił się z niemi, zdawałoby się definitywnie, w *Wykwintnisiach*: gdzie tam! wróci do tego samego w *Mizantropie*, i wróci, jeszcze gwałtowniej, w *Uczonych białogłowach*. A z drugiej strony, gnębi go niesprawiedliwe lekceważenie, ciążące na twórczości komicznej, w porównaniu do innych, dostojniejszych »rodzajów«. Już w *Krytyce szkoły żon* pozwala sobie na taką wycieczkę, »błuznierczą« poniekąd wobec starego Corneille'a:

... Co do mnie, uważam, że łatwiej jest o wiele nadąć się podniosłemi uczuciami, rzucić, w pięknych wierszach, re-

kawicę przeznaczeniu, oskarżać losy i wykrzykiwać zniewagi bogom, niż wniknąć należycie w śmieszności ludzi i przedstawić na scenie w miły sposób ulomności świata...

Brzmi to bardzo sztywnie i śmiało: bo też Molier nie wypowiedział wówczas jeszcze całego swego słowa. Szuka dopiero sam siebie. Instynktem czuje, iż granica między komizmem a tragizmem jest sztuczna; ten pełny genjusz ogarnia wzrokiem życie w całej jego mieniającej się grze lez i śmiechu. Wśród tego szukania nowych dróg dla teatru, Molier popełnia jedną omyłkę; ale omyłkę bardzo owocną na przyszłość.

Raz w życiu dał się skusić pokusom »koturnu«: napisał »komedię heroiczną« p. t. *Don Garcia z Nawary, czyli zazdrosny książę*, i sam zagrał w niej tytułową rolę. Sztuka, nudna i oschła, sromotnie padła, kładąc kres fałszywym ambicjom autora, ale nie poszła na marne; z czasem, pomysł, wzbogacony i przetworzony do niepoznaki, wcieli się w *Mizantropa*, do którego nawet przeniesie wręcz Molier kilkadziesiąt wierszy z *Don Garcii*.

W tej pierwszej analizie momentów, które przygotowały powstanie *Mizantropa*, przychodzimy do jednego z najważniejszych: do małżeństwa Moliera. Ma ono tu podwójne znaczenie: raz, iż, dzięki niemu, Molier poznał osobiście wszystkie męki, upokorzenia i szaleństwa przemożnej i nierozsądnej miłości; powtóre, iż małżeństwo to stanowiło w życiu poety ów słaby punkt, w który najboleśniej i najbardziej nieomylnie mogli trafiać jego wrogowie. Przystając za młodu do

trupy aktorów, Molier przyjął i obyczaje właściwe temu cygańskiemu obozowisku. Stosunki z Magdalena Béjart — mimo iż może niezupełnie wyłączone — wiązały go przez lat kilkanaście; z czasem, na tle zawodowego koleżeństwa, przechodzą w wierną obustronną przyjaźń. W trupie tej chowała się dziewczynka — »dziecko pulku« — Armanda Béjart, rzekomo siostra Magdaleny; otóż, Molier, mając lat czterdzieści, zakochał się bez pamięci w tej ośmnasto czy dwudziestoletniej dziewczynie, nawpół swej wychowawicy, i zaślubił ją w r. 1662. Już sam ten fakt mógł dostarczyć niezycziwym sporo tematów do komentarzy; cóż dopiero, jeżeli powiemy, iż urodzenie Armandy było wielce zagadkowe, i że, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, była ona nie siostrą, ale córką Magdaleny! Najzawziętsi wrogowie Moliera posuwali się w swoich insynuacjach jeszcze dalej...

Pożycie Moliera z Armandą nie było szczęśliwe. Niedługo po ślubie, Armanda pojawiła się na scenie w teatrze Moliera; talent jej, wdzięk, uroda, zyskały jej odrazu niezmiernie powodzenie i otoczyły chmarą wielbicieli, właśnie z pośród tych dworskich fireyków, których Molier ośmieszał tak zawzięcie. Molier cierpiał bardzo; raz po raz przychodziło do burzliwych scen, z których poeta wychodził zwyciężony urokiem i zręcznością kobiety. Istnieje współczesny paszkwil, p. t. *Sławna aktorka*, kreślący z drobiazgowością godną lepszej sprawy miłostki Armandy. W książeczce tej, anonimowy autor przytacza zwierzenia czynione przez

Moliera jednemu z przyjaciół. Poeta opowiada mianowicie, jak odkrył miłostki jej z hr. de Guiche, i jak jej przebaczył:

...Mimo to, wyrozumiałość moja nie wpłynęła na nią; i, gdybyś wiedział co cierpię, litowałbyś się nademną. Miłość moja doszła do tego, iż wchodzi zgola w jej czucia i w jej kąty widzenia... Wszystko co istnieje, odnoszę w sercu do niej. Myśl moja tak jest nią zajęta, iż jedynie nieobecność może mnie od niej oderwać. Kiedy ją widzę, ogarnia mnie wzruszenie, które można czuć, ale którego niepodobna opisać; tracę zdolność zastanawiania się; nie widzę już jej wad, widzę jedynie wszystko co w niej jest uroczonego. Czyż to nie jest ostateczny stopień szaleństwa? i czyż nie dziw, iż cały rozsądek służy jedynie na to, aby mi dać świadomość mej słabości, bez możliwości jej przewalczenia?

Jako dokument, jest to bez wartości; ale mimo-woli przywodzi na pamięć ową wspaniałą scenę z czwartego aktu *Mizantropa*:

Och, jak ty dobrze umiesz używać w potrzebie
Tej słabości bezmiernej, jaką mam dla ciebie!
Jak umiesz na swą korzyść zwracać czucie owo
Co z twych zdradzieckich oczu wciąż czerpie moc nową!
Broń się więc od podejrzeń, co duszę mi łamia,
Dowiedź mi, jeśli możesz, że pozory kłamią,
Staraj się mnie przekonać, żeś wierną w istocie,
A ja będę się starał uwierzyć twej chocie...

Pierwsze cztery wiersze przeniesione są do *Mizantropa* z *Don Garcii*, wiem; ale cóż to znaczy? chodzi o to, jaki ton tutaj oddają. A to już nie z *Don Garcii*:

... Ha! trzebaż abym kochał ciebie!
 Och, gdybym się mógł wyrwać z tej niewoli podlej.
 Jakże dziękczynne niebu zasyłałbym modły!
 Tak, wcale ci nie taję, że czynię co mogę,
 By zagasić w mem sercu tę straszną pożogę,
 Lecz napróżno sam sobie zadaję katusze:
 Widać za moje grzechy tak kochać cię muszę.

(*Mizantrop*, II, 1).

W epoce wystawienia *Mizantropa*, stosunki między małżeństwem były tak naprężone, iż widywali się i mówili z sobą jedynie na scenie. Molier grał Alcesta, Armanda Celimenę!

Wśród takich-to trosk, walk i namiętności, płynęło codzienne życie Moliera, wypełnione tak gorączkową, wyteżoną czynnością jak mało które inne. W zamian za stałą życzliwość i protekcję króla, musiał być gotów na każde skinienie, jako oficjalny dostawca rozrywek; często w dziesięć dni, w dwa tygodnie, trzeba było napisać sztukę i przykroić ją do dworskiego widowiska lub baletu. Molier przybywa do Paryża mając lat 36; umiera — na scenie — mając lat 50: przez te 14 lat napisał z górą 30 sztuk, z tych wiele w pięciu aktach, i wierszem, i arcydzieł! A równocześnie z pracą autorską, gorączkowa praca dyrektora teatru, reżysera, aktora! A i na tem polu nie brakło goryczy: dość wspomnieć odstępstwo Racine'a... Wśród tego, zdrowie Moliera oddawna już było poważnie nadwężone. Choroba piersiowa, która miała go zmieść tak przedwcześnie, drażyła już ten organizm; raz po raz ciężko zapadał; z początkiem r. 1666,

tuż przed wystawieniem *Mizantropa*, Molier zmuszony był na dwa miesiące zamknąć swój teatr. Bywały okresy, w których żył jedynie mlekiem; coraz cięższy rozstrój nerwowy kazał mu się usunąć w zacisze wiejskie pod Paryżem.

Tak przedstawiało się życie człowieka, który ze swoich gorzkich doświadczeń, przeplatanych chwilami gorączkowych tryumfów, wydobył tyle i tak różnorodnego śmiechu. A charakter? Zaczny, szczery i ludzki człowiek, wierny przyjaciel, umiejący w trudnych stosunkach z ludźmi zachować swą godność, w potrzebie zręczny dyplomata, jak tego dowiódł ostatecznym zwycięstwem w niebezpiecznej sprawie *Tartuifa*. Przytem, w męskich swych latach, raczej poważny i skupiony, skłonny — jak przeważnie wielcy komicy — do zadumy i melancholji. O ile w towarzystwie pokrewnych sobie duchów, jak wierny Boileau, jak La Fontaine, dawał nieraz upust wesołości i werwie, o tyle w modnych salonach, gdzie go zapraszano jako osobliwość, spodziewając się iż każde słowo jakie z ust jego wyjdzie będzie »dowcipem«, potrafił nie odezwać się przez cały wieczór.

Ale, ostatecznie, trzeba powiedzieć, że my wiemy o Molierze, jako o człowieku, bardzo mało. Nie posiadamy ani jednego świstka jego ręki, ani jednego listu. Obracamy się tu w dziedzinie konstrukcyj psychologicznych, zawsze tak bardzo zawodnych. Dlatego, podczas gdy jedni chcą widzieć w Molierze wcielenie gallijskiej równowagi i radości życia, drudzy — jak np. J. J. Weis w swoim bardzo zajmującym studjum

— znaczą jego duchową fizjognomję tragicznem i bolesnem piętnem.

Jak wspomniałem, *Mizantrop* jest najbardziej osobistym utworem Moliera; dlatego też, znajomość okoliczności życia pisarza zdawałaby się nader cenną dla zrozumienia tego utworu. Ale stało się, iż znajomość ta, zamiast objaśnić problem *Mizantropa*, przyczyniła się niejednokrotnie do jego zamącenia. Wielki cień Moliera padł na ten utwór¹⁾ i powiększył nieśkończenie figurę Alcesta. Świadomość, ile najkrwawszych bólów i goryczy, ile strzępów duszy samego pisarza znalazło się w tych wierszach, przesłoniła po niekąd wszystko inne: satyrę *Mizantropa*, jaką napisał Molier, zmieniła w jego apoteozę. Z tej sugestji trzeba się wyzwolić, aby trafnie ocenić tę komedję: ani Alcest nie jest Molierem, mimo iż Molier dał mu wiele drgnień własnego serca, ani komedja ta nie przestaje być komedją²⁾, mimo iż chwilami ociera się o dramat.

Satyra w *Mizantropie* posiada dwa olicza: po jednej stronie mamy ową komedję salonów, którą

¹⁾ Toż samo stało się z *Grzegorzem Dandim*, którego — niestety, mojem zdaniem — zaczęto, w ostatnich czasach „pogłębiać” i tragizować. Niedole małżeńskie Dandina, chama któremu Molier nie dał ani jednego sympatycznego rysu, obrażającą się w ramach konwencji dawnego teatru (*Zazdrość Kocmotucha*): istotną treścią sztuki jest tu stosunek plebejusza do szlachty.

²⁾ Pierwotny tytuł brzmiał: *Mizantrop, czyli złośliwy kochanek*.

planował sobie Molier od tak dawna, — po drugiej „mizantropa” Alcesta. I salon — lub, jeżeli kto woli, społeczeństwo — i Alcest są przedmiotem satyry; a zarazem, każdy z tych czynników znakomicie jest wyzyskany do oświecenia komicznych stron przeciwnego obozu. Ale i Alcest ma dwie fizjognomje: jest komiczny i dramatyczny, wzniosły i śmieszny, zależnie od właściwego lub niewłaściwego użytku jaki czyni ze swoich przymiotów. Bo, podczas gdy w innych satyrach Moliera źródłem śmieszności jest jakaś organiczna wada charakteru (skąpstwo, próżność, pedantyzm, etc.), tutaj podłożem komizmu są cenne skądinąd, ale niedość opanowane i zrównoważone przymioty. *Mizantrop* tedy jest o wiele bardziej skomplikowany niż inne komedje Moliera. A dopiero na tle tej podwójnej satyry, rozgrywa się w *Mizantropie* dramat miłości: miłości dobywającej z siebie akcenty takie, jakie jeszcze nigdy nie dźwięczały na scenie francuskiej; miłości palącej płomieniem, od którego rozżarzy się przyszły teatr Racine’a. Już tych parę uwag wystarczyłoby, aby wskazać jakim fenomenem była ta komedja na tle swojej epoki.

Ponieważ *Mizantrop* jest, przedewszystkiem, komedją charakterów, trzeba nam zatem poświęcić parę słów ich analizie. Zaczniemy od Alcesta.

Alcest, jest to zamożny szlachcic, człowiek młody, rozpoczynający dopiero swoje doświadczenia życiowe. Tak możemy wnosić ze świeżości jego oburzeń, jak również z nadziei, jakie w nim świat pokłada. Alcest jest otoczony powszechnym szacunkiem mężczyzn,

a z trzech kobiet występujących w sztuce, każda miałaby sobie za chlubę przywiązać go do siebie. Jestto natura nawskróś szlachetna; prawość, szczerość, prostota, bezinteresowność, to jej znamienne cechy. Niezłomny w kwestji zasad, wierzymy iż, w przyjaźni, umiałby być stałym i wiernym. Obce mu jest wszelkie modne wydwarzanie ówczesnych salonów; tak jak w poezji szczerość uczucia rozstrzyga dłań o wartości utworu, tak i w miłości jest to człowiek z jednej sztuki: daje całe serce i żąda wzajem całego. Alcest, to chodząca prawda.

Jakże się tedy dzieje, iż ten Alcest, przy wszystkich swoich przymiotach, odgrywa, przez cały ciąg akcji, dość komiczną rolę, z końcem zaś zostaje sam, skrzywdzony przez ludzi, zdradzony przez kobietę, spotwarzony, zgorzkniały, nie widząc dla siebie miejsca innego niż na »pustyni«? Odpowiedź Moliera brzmi: dla braku równowagi, dla braku tej domieszki sceptycyzmu jaką daje doświadczenie, dlatego iż żąda od ludzkości zbyt wiele i zbyt bezwzględnie. To jedno. A drugie: iż jest w życiu jakieś tajemnicze prawo, które prze szlachetne natury tam, gdzie czeka je cierpienie. A trzecie: iż charakter Alcesta, mimo że zacny i prawy, nie jest wyłącznie z najczystsze go kruszcu; inaczej Alcest byłby abstrakcją a nie żywym człowiekiem, Molier zaś tworzy zawsze żywych ludzi. Alcest posiada tedy wady, i to wady ściśle związane z jego zaletami. Albowiem, zalety od wad dzieli nie raz dość nieuchwytna granica; nie zawsze są to dwa przeciwległe bieguny; częściej, w życiu, jestto kwestja

proporcji, miary, i właściwego użytku. Stałość zasad łatwo wyradza się w upór, godność w dumę, prawdomówność w brak delikatności... To, co jest wzniosłe w wielkich okolicznościach, może się stać śmieszne w drobnych.

Zestawmyż tedy litanję wad Alcesta, nie umniejszając bynajmniej naszej dlań sympatji. Pierwsze (jak w spisie grzechów głównych), *pycha*; pycha ta sprawia, iż Alcest lubuje się w swoich krzywdach i czyni sobie z nich piedestał, z którego wyżyn może do syta pogardzać ludzkością. Pycha ta nie pozwala mu nigdy przyznać się do błędu, i każe brnąć aż do ostatnich konsekwencyj. Z pychą tą wiąże się tedy upór. Z uporem tym wiąże się pewne doktrynerstwo: zbyt sztywne rozciąganie danej zasady na wszystkie okoliczności życia, niezdolność rozróżnienia rzeczy ważnych od drobnych, traktowanie wszystkiego na jednej płaszczyźnie. *Ego ty z m*: wrodzona niezdolność wyjścia poza siebie, wejścia w charakter drugich; naiwne przeświadczenie iż jemu należy się od ludzi wszystko, ludziom od niego nic; stąd czasami niewdzięczność (np. w stosunku do Filinta za jego tak wierne oddanie). *Hyperkrytycyzm* wobec drugich, *brak krytycyzmu* wobec siebie: gdyby Alcest posiadał ten krytycyzm, wiedziałby, jak bardzo ta »prawda«, którą uważa za obowiązek rąbać ludziom w oczy, jest produktem naszego stanu ducha, naszego stanu zdrowia, interesów, jak łatwo ulega w naszych oczach zmianie... Gdyby Alcest sam nie miał procesu, świat nie wydawałby mu się może

tak zepsuty; gdyby Celimena nie grała mu tak na nerwach, i sonet Oronta byłby może nie taki najgorszy...

Ciągnijmy dalej listę. Gniew (już drugi grzech główny!). Scena ze służącym w IV akcie wskazuje, iż nie tylko występki świata zdolne są w nim ten gniew obudzić, ale że skłonność ta jest w nim wrodzona. Zgryźliwość, niewyrozumiałość, nieuprzejmość... Ale nie. Nie mam już serca pastwić się nad tym sympatycznym Alcestem. Idąc po tej drodze, i rozważając bacznie jego postępowanie, każdy sobie dośpiewa tej litanji. To już wystarczy, aby wskazać, ilu przywar można się dopatrzeć w jednym z nazacniejszych ludzi jacy istnieją w literaturze. Jest to ilustracja owego wykrzyknika Józefa de Maistre: »Nie znam wnętrza lajdaka, ale znam wnętrze uczciwego człowieka: okropne jest!«

Jedną okoliczność łagodzącą: Alcesta oglądamy przez cały czas sztuki nie w stanie normalnym, ale w stanie najwyższego podrażnienia, wytrącenia z równowagi: z jednej strony przegrywa najsluszniejszy w świecie proces, z drugiej ukochana kobieta igra bezlitośnie z jego uczuciem. Ale znowuż oba te wydarzenia nie są wypadkami czysto zewnętrznymi; wiążą się one ściśle z charakterem Alcesta. W ten sposób, w tem arcydziele Molierowskiem wszystko zabiega się o siebie.

Takim widzimy Alcesta w zaraniu jego życia wśród ludzi, i to życie, za pośrednictwem Moliera, daje mu twardą lekcję. Alcest ma proces, jak wspomnia-

lem najsluszniejszy w świecie, ale przegra go, ponieważ nie chciał uczynić potrzebnych kroków, aby nastróić sędziów przychylnie dla swej sprawy. Trzeba tu zaznaczyć, iż popełniłszy błąd, oceniając rzecz z dzisiejszego punktu widzenia. Dziś, kiedy można uzyskać wymiar sprawiedliwości bez osobistych starań, obchodzenie i nastrajanie sędziów, zabiegi o poparcie z zewnątrz, są przestępstwem; wówczas były one powszechnym obyczajem, niemal obowiązkiem (tak jak dziś jeszcze, mniej więcej, kiedy się ktoś ubiega o posadę). Alcest, wzbraniając się temu poddać, był, w oczach współczesnych, — może i w oczach samego Moliera¹⁾ — szlachetnym warjatem, ale warjatem; tego typu mniej więcej jak ów szlachcic polski w początkach XIX wieku, który dał się licytować, ale nie zapłacił podatku, ponieważ »nie uznawał rządów zaborczych«. Molier widzi w tem niewątpliwie i przede-wszystkiem rys prawości Alcesta, ale także rys jego dумы, doktrynerstwa i uporu. Obrót procesu oświeśla Alcestowi życie społeczne: gdzie spojrzy, widzi fałsz, niesprawiedliwość, postanawia kruszyć kopie z całym światem. I zważmy tu jedno. Chcę wierzyć, iż Alcest byłby równie wrażliwy na cudze krzywdy jak na swoje ale nie leżało widać w intencjach Moliera poruszać tę strunę: w sztuce, punktem wyjścia oburzeń Alcesta jest zawsze własna jego krzywda i osoba. W tem trzeba odróżnić Alcesta od don Kiszota z któ-

¹⁾ W całej sprawie *Tartufa*, Molier wykazał, jak umie być niezłomnym w rzeczy, a giętkim w środkach.

rym go nieraz zestawiano. Zatem, Alcest zaczyna swoje dzieło reformatorskie od Oronta: dla błahostki niewartej wzruszenia ramion, wchodzi w przykry za-targ, robi sobie możnego wroga, co, jak się pokaże, później ciężko odpokutuje. Omal nie przychodzi do sprawy z gośćmi Celimeny, okazując jawnie jak bar-dzo mu się niepodoba ton salonu, w którym, mimo to, cały dzień przebywa. Niezręczną odprawą jaką daje Arsenie, znów pomnaża listę nieżyczliwych o jedną wpływową osobę więcej. I, z końcem sztuki, następ-stwa błahych przewinień walą się na jego głowę, sta-wiając go, tym razem, w poważnem niebezpieczeń-stwie. Zgorzkniały, rozżalony, postanawia schronić się na pustynię, »gdzie uczciwym człowiekiem być nikt mu nie wzbroni«.

I w istocie, Alcest, z temi zasadami i z tem uspo-sobieniem, niezdolny jest żyć w społeczeństwie. Czy możemy go sobie wyobrazić na jakimkolwiek z wy-bitnych stanowisk, do których powołują go jego ta-lenty i prawosć charakteru? Nie. W każdej sprawie miałby do czynienia z ludźmi; każdą, bodaj najważ-niejszą, naraziłby tedy na szwank, dla lada błahostki, dla sonetu Oronta. Czyli, że człowiek powołany może do wysokich przeznaczeń, strawi życie na jałowych dąsach — dla braku równowagi.

Ale życie daje Alcestowi drugą, jeszcze dotkliw-szą lekcję. Ten wróg świata, zakochał się, wiecznem prawem kontrastu, w istocie będącej wad tego świata wcielonym obrazem: w powierzchownej, błyskotliwej, zalotnej Celimenie. Alcest należy do typu, który zaw-

sze ma urok w oczach kobiet: obok tych dworskich wymoczków, nawet obok zbyt zrównoważonego Filinta, on jeden jest tu pełnym mężczyzną, zdolnym do praw-dziwego uczucia. Jego porywczosć, jego wybuchy za-zdrości pochlebiają kobiecie, dając zarazem pewien drażniący posmak niebezpieczeństwa; przytem, ujarz-mić tego »dzikiego« Alcesta, którego wszyscy boją się potrosze, cóż za tryumf dla *snobki* Celimeny! I wi-dzimy oto co robi namiętnosć; widzimy jak ten dumny, drażliwy Alcest wysiaduje dzień cały w salonie Ce-limeny, zbywany przez nią dość lekko, wodzony na pasku; jak, wśród zgrai jej adoratorów, odgrywa dość pocieszną rolę niedźwiadka oprowadzanego na łań-cuchu. Wreszcie, wielka scena: »życzliwa« osoba daje Alcestowi w rękę niezbity dowód zdrady Celimeny; przybywa do niej jak surowy sędzia, jako obrażony kochanek: i oto za chwilę, ten Alcest, nośzący p r a w d ę niby pióropusz u szyszaka, znajdzie się niemal u jej stóp, błagając by go o k ł a m a ł a. Mimowoli przypo-mina się Oront, rozsądny skądinąd człowiek, jak mi-łosiernie zebrał u Alcesta słówka bodaj kłamliwej pochwały dla swego sonetu. Tak, Alceście, — zdaje się mówić Molier — każdy ma swoją namiętnosć, która jest niby rysa w jego pancerzu. Twoją jest Ce-limena, i oto widzisz nietylko że »miłością rozsądek nie włada«, ale że, pod wpływem namiętności, można dojść do grubych kompromisów ze swemi idealami. Otóż, inni mają, poprostu, inne namiętności: czemuż tedy jesteś dla nich tak niewyrozumiały? A jeżeli już chcesz koniecznie świat poprawiać, schowaj swoje oby-

zenie, swoje zasady, swoją prawosć, na wielkie okazje; ale gdy chodzi o drobiazgi, o rzeczy nie przynoszące nikomu krzywdy, pozwól ludziom żyć, i nie znęcaj się nad nimi; dość są biedni i bez tego...

Tak mówi Molier; czy Alcest skorzysta z nauki? Wątpię. U Moliera nikt nie leczy się nigdy z tego, co stanowi istotę jego charakteru; cechą zaś prawego Alcesta jest brak tej gibkości inteligencji, pozwalającej wyjść z siebie i spojrzeć na świat pod innym kątem: dla niego, ta sama rzecz zawsze będzie inaczej wyglądała kiedy ją robi on, a kiedy nie on lecz kto inny.

Motyw miłości, użyty tak jak go tu użył Molier, jest czemś zupełnie nowem w teatrze francuskim, i, być może, stanowi największy jego »wynalazek« w tej komedji. Miłość pojawia się dotąd rozmaicie. Czasem, czysto konwencjonalnie: tak używał jej Molier np. w *Zwadach miłosnych*, *Szkole mężów*; tak użyje jej jeszcze nieraz, jako motywu potrzebnego do intrygi, będącej znów odczynnikiem na ujawnienie tej lub owej ludzkiej namiętności (*Skąpiec*, *Mieszczanin szlachcicem*, etc.). Albo znowuż do celów komicznych: zazdrość małżeńska zwodzonego męża (lub, dla konwenansu, opiekuna), będąca raczej obroną swej własności i ambicji. To, w »małej sztuce«, w komedji. (Ten ostatni rodzaj miłości umiał Molier pogłębić i ożywić tragiczną chwilami prawdą w Arnolfie w *Szkole żon*). Z drugiej strony, wysoka sztuka, tragedia. Tu, miłość użyta nawpół konwencjonalnie, lecz z górnego tonu: rycerz gotów jest w każdej chwili poświęcić

życie dla swej miłości, lecz znowuż, z drugiej strony, gotów jest w każdej chwili poświęcić swą miłość dla honoru i obowiązku. Każde słowo, które mówi, oddycha szacunkiem, godnością i, można powiedzieć, poprawnością heroizmu. W teatrze Corneille'a, zawsze człowiek panuje nad namiętnością. W teatrze Racine'a, namiętność zapanuje nad człowiekiem. Ale, pomiędzy Corneillem a Racinem był Molier: on był tym, który wskazał drogę Racinowi, który dopomógł tragedji przejść od szczytów heroizmu do ludzkiej prawdy. Jego Alcest, to miłość pełna, ludzka; szlachetna i heroiczna w potrzebie (czujemy to, że Alcest byłby zdolny, jak Cyd, wygrywać bitwy z szarżą ukochanej na helmie), ale zarazem słaba, ledwie zatrzymująca się o krok przed spodleniem. Już jesteśmy blisko *Andromaki* Racine'a. A Molier nie ograniczył na tem: pokazał, iż szczerą, głęboką miłość, nie przestając być szlachetną i prawdziwą, może być zarazem komiczna. W paru scenach, ogarnął całą skalę możliwości zawartych w jednym uczuciu.

Alcestowi przydał Molier do boku Filinta; czy jako kontrast? Niezupełnie. Jeżeli chodzi o »mizantropję«, to Filint posuwa ją może dalej od Alcesta. Alcest chciałby świat poprawić, zatem wierzy w możliwość tej poprawy; Filint ma pod tym względem oddawna wyrobione zdanie. Jest to człowiek od Alcesta conajmniej o kilka lat starszy, człowiek, który swoje lata nauki i doświadczeń przebył już dawno i który wytworzył sobie w pożyciu ze światem swoją filozofję i swoją taktykę. Ale roli Filinta nie trzeba rozumieć

falszynie, jak to nieraz czyniono. Filint nie jest to bynajmniej oschły i nieużyty egoista. (Egoista w sztuce bywa raczej Alcest, nigdy Filint). Filint, wedle Moliera, jest to bardzo porządny i zacny człowiek. Jest idealnym przyjacielem: niezrażony opryskliwością i niewdzięcznością Alcesta, którego wyższość i zalety doskonale umie ocenić, staje przy nim wiernie w trudnych i niebezpiecznych przejściach. Kocha — nie namiętnością wprawdzie, ale uczuciem złożonym z szacunku i tkliwej sympatji — Eljantę; dopóki jednak wierzy, iż Alcest mógłby dać szczęście Eljancie i nawzajem Eljanta jemu, nie czyni nic aby ten związek pokrzyżować, raczej przeciwnie. Z ludźmi wyrozumiałymi, gładkimi, nie szafującymi sercem, ale nie odmawiającymi zdawkowej monety uprzejmości, posiada jedną tylko słabość (inaczej nie byłby żywym człowiekiem, tylko ideałem!), częstą słabość ludzi inteligentnych: lubi się nieco bawić kosztem drugich. Stąd, drażniąc Alcesta swymi paradoksami, wciąga go na niebezpieczną drogę salonowej donkiszoterji. Ale to bodaj jedyna wada, jaką możemy znaleźć w Filincie. To znaczy, osobiście; z punktu widzenia bowiem społecznego, źleby wyglądał świat, gdyby nie było zawsze na nim szlachetnych szaleńców, walczących z nim i chcących go naprawić.

Jaki jest stosunek Moliera do tych dwóch figur? Można by odpowiedzieć poprostu, iż są to dwaj stworzeni przezeń ludzie o różnych charakterach, obaj żywi i obaj prawdziwi. Ale, przez analogję z innymi komedjami Moliera, znamy jego sposoby wyrażania

swojej myśli. Bardzo często, Molier, kreśląc satyrycznymi rysami, w głównej swej postaci, zwichnięcie równowagi w jakimś danym kierunku, równocześnie wprowadza osobę drugą, która, w tym samym przedmiocie, prostuje wywodami swemi to zwichnięcie, wyrażając — nieraz wręcz w »rezonerskiej« tyradzie — mniemania samego Moliera. (Np. Kleant w *Świętoszku*, Berald w *Chorym z urojenia*, Aryst w *Szkole mężów*). Tak i tutaj; sądzę, iż Filinta można niemal uważać za rzecznika Moliera; z tą różnicą od innych sztuk, iż nie jest on tutaj prostym »rezo-nerem«, ale żywą postacią sztuki. Uderza mnie jeszcze jedna analogja, na którą już raz na innem miejscu zwracałem uwagę: mianowicie iż wszystkie te miejsca, gdzie Molier wypowiada swoje *credo*, przesiąknięte są duchem Montaigne'a. A czy może być coś bardziej montaignowskiego, niż ten Filint, ten sceptyk intelektualny i pełen wyrozumienia, zdolny pojąć każde szaleństwo i dziwactwo, nie kruszący kopij ze światem, a równocześnie prawy człowiek znający wartość ludzi, i fanatyk przyjaźni?

O ile jednak byłoby zapewne błędem — jak to niekiedy czyniono — utożsamiać Alcesta z Molierem, nie można również powiedzieć poprostu: Molier to Filint. Jeżeli chcemy rozumieć literaturę, strzeżmy się upraszczania. Sądzę, że możnaby powiedzieć tak: w Molierze zmagal się temperament Alcesta z filozofją i doświadczeniem życiowym Filinta. Jako pisarz (przynajmniej w pewnym okresie twórczości), walczy nieublaganie i śmiało z tem co go oburza, i tu nie

zna kompromisu; ale jest o tyle w szczęśliwszem od Alcesta położeniu, iż może mówić prawdę światu piórem, nie czuje zatem tej potrzeby aby ją każdemu rąbać z osobna. Dlatego, w osobistym stosunku do świata, udawało mu się najczęściej ukryć we wnętrzu oburzenia Alcesta i pokazać uśmiechniętą twarz Filinta; kiedy zaś nadto mu dokuczył ten przymus, chronił się na »pustynię«, nie straszną zresztą, — w towarzystwie wiernych przyjaciół. Jedynie w stosunku do swej Celimeny był znów tylko Alcestem, i to, niestety, co boleśniejsze, bez jego młodości!

Wielką sztuką Moliera jest, iż umie zawsze dobrać dla swych figur tło, na którym właściwości ich charakteru występują w najpełniejszym świetle. Tak np. Skąpcza swego robi zakochanym i ojcem rozrzutnika. Alcesta wprowadzi do salonu modniści; ale tu, jak wspomniałem, ubije dwa ptaki na jeden strzał: na tle tego salonu, tem jaskrawiej wystąpi karykaturalność pewnych rysów Alcesta, jak znowuż, z drugiej strony, męska jego postać uwydatni czczość i lichotę »światowego poloru«. Zaznaczyć tu wypada, iż życie salonowe, nowoczesne życie towarzyskie, było wówczas właśnie w zawiązku. Jeszcze kilkanaście lat wprzód, cała niemal szlachta, konno i zbrojno, brała udział w walkach domowych *Frondy*, tak jak przedtem *Ligi*: Richelieu ją złamał, Mazarin ugniółł w rękę, Ludwik XIV zaś rozzuł z butów, przebrał w jedwabne pończochy i zamknął w złotej klatce dworu, aby tam, dla bezpieczeństwa, wszystkie jej ambicje wprząc w turniej uciech i próżności. Można sobie

tedy wyobrazić, iż, wśród tego brzęczącego roju, znalazł się jeszcze nieraz rogaty szlachcic dawniejszego autoramentu, nieumiejący nagiąć hardego karku w lansadach i komplementach: jakoż, współcześni wskazywali palcem niejednego oryginała i weredyka, który rzekomo służył za model dla postaci Alcesta.

Zatem, salon. W paru scenach, defiluje przed naszymi oczyma wszystko, co możnaby, do dziś, o życiu towarzyskiem powiedzieć. A jeszcze Molier umie rozszerzyć sciany tego salonu: zręczną sceną »portretów« w drugim akcie, z jednej strony charakteryzuje »rozmowę salonową«, z drugiej pomnaża niejako liczbę gości, wciągając w nią i nieobecnych. Cóż tedy widzimy? Ano, cóż: targowisko próżności, obłudy, obmowy, snobizmu, oszczerstwa, fałszu, zaledwie maskowanej nienawiści, głupoty, samochwalstwa, rozpusty, pieczeniartstwa, czy ja wiem wreszcie czego? I tylko to? Och, nie! Molier nie jest nigdy owym zdawkowym moralistą *ad usum* dorastającej młodzieży, jaki tkwi w ogromnej większości »satyryków«: Molier posiada, w stosunku do życia, owo przenikliwe, głęboko bezstronne spojrzenie, które odbija w całym bogactwie grę zjawisk, i, jeżeli uczy, to tem, iż zmusza do zadumania się nad niemi. Zatem, w salonie tym — czy w życiu społecznym, którego salon jest zagęszczeniem — dostrzega jeszcze dwie rzeczy, które zeń wykwitły: ludzkość i wdzięk.

Ludzkość, to Filint. Filint, to ów dobroduszny sceptycyzm, gibkość inteligencji, które pozwalają żyć w świecie, i zachować własną indywidualność nie ura-

zając i nie gwałcąc cudzej; pozwalają korzystać z czyichś zalet towarzyskich, zachowując w duchu sąd o charakterze; słowem, wszystko to, co sprawia, iż, mimo sprzeczności interesów i charakterów, ludzie mogą współżyć, bawić się z sobą i znajdować w tem duchową korzyść i przyjemność. Bez tych przymiotów, życie towarzyskie, a nawet społeczne, jest niemożliwe; w społeczeństwie Alcestów, każdy byłby skazany na to, aby siedzieć w swojej norze, zadowalając się towarzystwem ludzi odeń zależnych: takim właśnie było życie szlachecka »starej daty«. Filint — wraz z Celimeną — to genialne odgadnięcie w samym zawiązku tego poloru kultury, który miał nadać piętno całej Francji, później, w XVIII w.

Wdzięk, to Celimena. Nakreślić wówczas, w owej surowej epoce Corneillowskich heroizmów, ten pierwowzór, którego trzechwiekowy rozwój społecznego życia nie zdołał wzbogacić prawie żadnym nowym rysem, to też z pewnością nie najmniejszy dowód geniuszu Moliera. Celimena, to ów pewien odrębny krój inteligencji kobiecej, lekkiej, zwinnej, przenikliwej, który — również w XVIII w. — uczyni z jej salonu już nie miejsce płochy rozrywki, ale ważne centrum umysłowe, i nada całej literaturze francuskiej jej swoisty, uroczy charakter¹⁾. Celimena — oprócz wiecznych pierwiastków kobiecości, których jest wcieleniem — to już owo nowoczesne zintelektualizowanie miłości, stwarzające cały świat uroków

i podrażnień, o ileż. trwalszych niż same podniety zmysłowe! I Molier, zawsze głęboko bezstronny w spojrzeniu na życie, mimo wszystkich mąk Alcesta, nie umie stanąć przeciw Celimenie. Nawet w tej »karze«, jaką wymierza jej z końcem sztuki, sympatje nasze raczej zostają po jej stronie: łapiemy się na tem, iż, mimowoli, jesteśmy skłonni widzieć w niej »niezrozumianą« ofiarę głupoty i brutalności męskiej. Molier, ten »filozof natury«, zanadto dobrze wie iż przyrodzonym zadaniem kobiety jest wabić, aby mógł potępić tę, która w ańność podniosła do wyżyn artyzmu. I Alcest kocha Celimenę; silną męską indywidualność jedynie w tym typie arcy-kobiecości znajdzie swoje dopełnienie; ona jedynie da mu poznać całą skalę upojen, wzruszeń i męczarni do jakich ludzkie serce jest zdolne, i którą, bezwiednie, pragnie wyżyć, choćby się miało skrwawić przytem.

I zważmy głęboki rys tej komedji: naprzekór wszystkim swym teorjom, zasadom, oburzeniom, ostatecznie, jedynym człowiekiem z którym Alcest może przestawać, jest Filint; jedyną kobietą, którą może kochać, Celimena. Czyż mógł ten »mizantrop« oddać większy hold »światu«, którego nienawidzi?

Wszystko co tu zaznaczyłem, to jedynie drobna częśćka tego, co, czytając uważnie, można wyczytać w *Mizantropie*; tak wiele zamknął Molier w tej najgłębszej, najsubtelniejszej ze swoich komedyj. Niektórym i to nie wystarczyło: chcieli widzieć w niej to, czego w niej niema. Mniejwięcej w epoce Rewo-

¹⁾ Por. *Listy panny de Lespinasse*, »od tłumacza«.

lucji, poniekąd pod wglywem Russa¹⁾, zaczęła się znamienna »stylizacja« Alcesta: uczyniono zeń demokratę, rewolucjonistę, republikanina... Pojęcie to pokutowało niekiedy prawie aż do naszych czasów: Alcesta-republikanina znajdujemy jeszcze u Sarcey'a²⁾. Równolegle z tem strojeniem Alcesta w nowe szaty, zaczęło się poniżanie Filinta: czyniono zeń chodzący »kompromis«, zimnego egoistę, etc. Ale to była faza przemijających wybryków; wystarczy nam tu aż nadto zajmować się tem co Molier napisał, a nie tem czego nie napisał.

Na czem polega tajemnica sztuki Moliera, iż, skrępowana tyloma pętami i konwenansami, potrafiła, w szczupłych swoich ramach, zamknąć tak wiele?

Możnaby odpowiedzieć, że na jej do najdalszych granic posuniętej ekonomji. O ile ramy powieści są nieskończenie rozciągliwe, o tyle ramy utworu teatralnego są bardzo ograniczone: każdy rys zbędny kradnie miejsce rysowi potrzebnemu. Otóż, sztuką teatru klasycznego jest wyzyskanie miejsca, wyzyskanie (mimo pozornej rozwlekłości tyrad) każdego niemal słowa dla uwydatnienia czegoś istotnego w rysunku i grze charakterów. Gdyby ta komedia pisana była

¹⁾ Rousseau, który w swej naturze miał tyle z Mizantropa (pobył jego w »Pustelni« i drobne siatki światowo-kobiece w których się szamoce, ludzako przypominają Alcesta w salonie Celimeny!) wytoczył Molierowi proces w obronie ośmieszonego Alcesta (w słynnym »Liście do Dalembera«), dając tem początek przeróżnym fantazjom na temat *Mizantropa*.

²⁾ *Quarante ans de théâtre*.

dziś, wiedzielibyśmy niezawodnie jak się Celimena nazywa, czem był nieboszczyk jej mąż, ile ma rocznej renty, jakich perfum używa i gdzie się ubiera; tu, nie wiemy nic z tego wszystkiego, ale, w zamian za to, ta Celimena nie przemija jak moda jej sukni, ale jest równie żywą i prawdziwą jak przed dwustu laty. W zamian za to, ileż perspektyw, ileż problemów przesuwa się nam przed oczyma w tym jednym pokoju Celimeny, w ciągu kilku godzin obejmujących (zgodnie ze słynnem prawidłem trzech jedności) akcję sztuki. Molier operuje niezmiernie śmiało skrótami: taka np. scena porozumienia Filinta z Eljantą, zawarta w kilkunastu wierszach, w życiu rozłożyłaby się może na przeciąg pół roku. Charaktery, można powiedzieć, zagęszczone są jak buljon: każdy mówi tylko to, co przyczynia się do jego charakterystyki; ani jedno słowo nie pada na wiatr. Taka kwintesencja, taka abstrakcyjność psychologiczna, stałaby się dla talentu średniej miary zgubą: trzeba potężnego tchu Moliera, aby wlać w nią pełnię życia. Osobliwą tajemnicą jego genjuszu jest, iż ta komedia, tak wiecznie i ogólnie ludzka i prawdziwa, jest, równocześnie, bardzo znamiennym produktem swego kraju i dokumentem epoki: *Mizantrop* Moliera, to, z jednej strony, społeczeństwo takie jakim było i będzie zawsze, — z drugiej, to bardzo wierny obraz pewnego odłamu Francji w pierwszej dobie panowania Ludwika XIV.

Wspomniałem na wstępie, iż *Mizantrop* i *Tartufe* to szczyty twórczości Moliera, a zarazem wogóle

rozwoju nowożytnej komedji. W ciągu kilku lat, ten zdumiewający genjusz, wyszedłszy z pierwocin wół-ludowego teatru, wzbil się na niedościgle przed nim i po nim wyżyny. Komedja Moliera rodzi się początkowo z dwóch źródeł: ze starej, zawieszistej farsy francuskiej, oraz z komedji włosko-hispańskiej, wraz z jej zawiklaną intrygą, karkołomnemi *imbroglio*, przy pewnej tradycyjnej zdawkowości figur i sytuacji. I widzimy, krok po kroku, jak Molier rozszerza te ramy i wypełnia je swoją treścią: z każdą nową sztuką, coraz mniej mamy obcych domieszek a coraz więcej samego Moliera. W *Mizantropie*, mamy tego Moliera w najczystszej postaci, tak jak nigdy może przedtem i potem. Albowiem, w gorączkowej swej pracy, Molier, mimo iż pokazał do czego sam jest zdolny, nieraz, dla pośpiechu, będzie świadomie czerpał z obcych źródeł¹⁾. Powiadano, iż, w takim arcydziele jak *Skąpiec*, zaledwie parę scen jest oryginalnych, a nie zapożyczonych²⁾. *Mizantrop* jest absolutną własnością Moliera; nie szukał doń natchnienia nigdzie poza własną duszą oraz tem co widział dokoła siebie.

W ewolucji swojej, komedja Moliera dąży od komedji opartej na intrydze (*Wartogłów, Zwady miłosne*), do komedji charakterów. *Szkola żon* jest pod

¹⁾ Słynne powiedzenie: *Je prends mon bien où je le trouve*.

²⁾ W owym czasie, pojęcia w tej mierze były zresztą zupełnie różne od dzisiejszych: każdy autor mógł brać obcy pomysł i spożytkować go lub naśladować bez żadnych skrupułów i wstydu.

tym względem epoką w teatrze francuskim. Ale w *Mizantropie* ta komedja charakterów dochodzi do *maximum* swej doniosłości: w całej sztuce nie widzimy ani jednego rysu, któryby był z z e w n ą t r z; wszystko co się dzieje, płynie jedynie z mistrzowsko oddanej gry charakterów. Że ta komedja jest równocześnie arcydziełem komedji obyczajowej, wskazałem już poprzednio.

Jako umiar budowy, *Mizantrop* przewyższa jeszcze *Świętoszka*. *Świętoszek*, napisany pierwotnie w trzech aktach, uzupełniony później do pięciu, ucierpiał nieco od tych przeobrażeń. Cały drugi akt stanowi poniekąd wkladkę luźno związaną z głównym motywem sztuki; zakończenie zjawia się potrosze jak *deus ex machina*. W *Mizantropie*, akcja — bardzo subtelna i nieomal zbyt wiotka — rozwija się z doskonałą harmonją, a rozwiązanie sztuki, zgodne z założeniem i rozwojem charakterów, niema w sobie nic z niedbalości owych częstych »molierowskich« zakończeń. Zawiera ono raczej cechy tego bardzo nowoczesnego rodzaju teatralnego, który nie jest ani dramatem ani komedją, a który na afiszach teatralnych nosi dziś poprostu miano »sztuki«. Jestto jeden dowód więcej śmiałości genjuszu Moliera. W epoce kiedy on tworzył, rodzaj komiczny i tragiczny były najściślej od siebie oddzielone; nikomu w głowie nie powstało, iż komedja może zarazem bawić, wzruszać, pobudzać do myślenia, poruszać doniosłe (ba, nawet najświętsze!) problemy; iż może odbijać zarazem komizm i tragizm życia. Molier, jednym zamachem, obala te

sztuczne barjery: jego *Mizantrop*, *Don Juan*, *Świętoszek*, *Skąpiec*, to już podwaliny nowoczesnego dramatu, raczej to otwarcie dróg dla pełni twórczej swobody.

Toteż, *Mizantrop* był, dla współczesnej publiczności, dziełem zbyt śmiałym, zbyt odbiegającym od panujących pojęć o teatrze. Niektórzy — jak Boileau — zrozumieli czem jest to dzieło; ogółowi brakło w niem tego szerokiego śmiechu, do którego Molier przyzwyczaił słuchaczy. Powodzenie sztuki słabło: aby je podeprzeć, Molier napisał na prędko małe arcydzieło *Lekarz mimowoli*, w którym publiczność mogła znaleźć śmiechu do syta, i w ten sposób ocalił na scenie utwór, zamykający najwyższy jego ideał sztuki.

Mizantrop, jak wszystkie prawie wielkie komedje Moliera, pisany jest wierszem. Było to, w owej epoce, obowiązujące; proza dozwolona była jedynie dla farsy; donioślejszy utwór pisany prozą był jak gość który wybrał się na bal bez godowego stroju. Molier parę razy próbował przełamać ten konwenans, ale zawsze napotkał na opór. *Don Juan* Moliera nie miał wielkiego powodzenia: zyskała go natomiast błada przeróbka tegoż *Don Juana* sporządzona przez Tomasza Corneille, dlatego że była wierszem. Ta sama przyczyna opóźniła podobno tryumf *Skąpca*. Jak wszystkie utwory teatralne klasycznej doby, komedje Moliera (z wyjątkiem *Psyche* i *Amfitrjona*) pisane są *aleksandrynem*, długim poważnym wierszem odpowiadającym naszemu trzynastozgłoskowcowi. Klasyczny

ten aleksandryn, pełny ale nieco sztywny, kończący niezmiennie myśl i zdanie z końcem wiersza, przetrwał w tej postaci aż do Romantyków: Wiktor Hugo uczynił go żywszym, giętszym, łamiąc go, przenosząc myśl z jednego wiersza do drugiego, przesuwając swobodnie średniówkę i rozbijając jego tok szybkim, ucinanym djaologiem. Swobody te były jedną z głównych przyczyn zaciętej walki toczącej się około wystawienia *Hernaniego* (1830). »Klasycznej« epoce obca jest żywność i przepych obrazowania poezji nowoczesnej; obraca się ona w szczupłym kręgu konwencjonalnych formuł: np. gdy mowa o miłości, zawsze mamy *ogień, kajdany, katusze, groty, powolne służby, tkliwe starania*, etc. Trzeba nauczyć się czytać, i oswoić się z tym konwenansem, aby, pod tą skrzepłą dziś dla nas skorupą, odczuć płonący potężny ogień. Ale pamiętajmy, że konwenans swój wytwarza każda epoka literacka, i że bodaj czy nie dokuczliwsze jest już dla nas nadużycie *anielstw i błyskawic* u romantyków, a *chuci, praitów*, etc. u »Młodej Polski«.

O ile nikt nie považał się zaczepiać genjuszu komicznego Moliera, o tyle Molier jako stylistą, jako pisarz, był — zwłaszcza w pewnych epokach — przedmiotem wielu zarzutów, a zarzuty te głównie dotyczyły sztuk pisanych wierszem. Namietnym sporom na tem tle, sporom w które niepodobna mi tutaj bliżej wchodzić, położył koniec Brunetiere, stwierdzając, iż wielki pisarz a poprawny pisarz są to pojęcia, które bynajmniej nie zawsze się pokrywają, i że być może nawet w tej właśnie »niepoprawności« tkwi ta-

jemnica życia i siły danego stylu. Ani Corneille, ani Saint-Simon, ani Honorjusz Balzac nie byli »poprawnymi« pisarzami.

A wreszcie, pamiętajmy o jednym. Tekst komedji Moliera taki jak go posiadamy, to, przeważnie bruljon, kreślony przezeń dla sceny i niedbale wydany obcą ręką po śmierci pisarza. Molier sam nie troszczył się o wydawanie swoich komedji, może właśnie dlatego, iż czuł, że, oddając je do druku, trzeba by podjąć mozolną pracę oszlifowania i wykończenia, na co, w swoim gorączkowym i szczelnie wypełnionem życiu, nie miał ani dość czasu ani swobody myśli.

II. SKĄPIEC.

Omawiając *Mizantropa*, zaznaczyłem, w jaki sposób Molier, wyszedłszy z popularnej farsy, oraz z komedji włoskiego typu opartej na intrydze, doszedł do stworzenia najdoskonalszych wzorów komedji charakterów oraz komedji obyczajowej. Studjując chronologicznie jego dzieła, możemy, krok po kroku, śledzić, jak, pod ręką mistrza, coraz bardziej mężniejszego i świadomego siebie, dawne formy wypełniają się nową treścią; jak, z czezej igraszki lub blażeństwa, komedja staje się głębokim i pełnym obrazem życia. Nie znaczy to, aby Molier w którejkolwiek epoce zupełnie zerwał z krotoczwiałą (*la farce*), tą macierzą jego twórczości. Z wyjątkiem może jednego *Mizantropa*, coś z farsy znajdzie się w każdym z jego utworów; a jeszcze *Mizantrop* nie zeszedł ze sceny, kiedy Molier dołączył doń *Lekarza mimowoli*, ten wybryk najszałamskiej werwy i pustoty. Ostatnią sztuką, jaką napisał, jest *Chory z urojenia*: grając główną rolę w blażeńskiej »promocji doktor-skiej«, Molier dostaje krwotoku, i umiera, zaledwie wyniesiono go sceny. Wesolość była żywiołem i celem tego genjusza komedji; że jednak w drodze do niej była mu busołą prawda, Molier raz po raz do-

chodzi do punktu, w którym, z poza komicznej maski, życie ukazuje mu swoje poważne, smutne, tragiczne nawet oblicze.

Aby oddać to życie tak jak on je pojmował, nie mogły Molierowi wystarczyć współczesne formy teatru. Teatr ten skupiał się na dwóch krańcach: z jednej strony wspaniałe heroizmy tragedji, z drugiej dość powierzchowny komizm ówczesnej komedji, będącej niby teatrem marionetek o tradycyjnych fizjognomjach i gestach. Pomiędzy temi dwoma biegunami było miejsce na całą prawdziwą »komedję ludzką« — i Molier miejsce to zappełni. Ale Molier jest ojcem nie tylko nowoczesnej komedji. Analiza namiętności, poruszających nie, jak w tragedji, historycznymi nadludźmi, ale zwykłymi ludźmi w zwykłym środowisku codziennego życia, też-to nie co innego, tylko przedmiot dzisiejszego d r a m a t u. I w istocie, *Świętoszek*, *Don Juan*, *Skąpiec*, te wspaniałe komedje Moliera, zawierają w sobie zarazem całą istotę dramatu. Jak bardzo Molier wyprzedził w tem swoją epokę, dowodzi fakt, iż, przez bardzo długi czas, nikt nie zdołał podjąć i prowadzić dalej tej linii jego twórczości. Wiek XVIII rozumiał potrzebę »dramatu mieszczańskiego« i zbudował jego teorię; ale nie miał talentów zdolnych teorię tę poprzeć czynem, i poprzestał na t. zw. »lżawej komedji« (*comédie larmoyante*). Dopiero kiedy, na niwie powieści, Balzac utrwalił genialnymi rysami całe tragikomiczne widowisko powszedniego życia, teatr XIX w., dzięki jego pośrednictwu, nawiązał nić ze wskazaniem Moliera.

W tragedji klasycznej, namiętności ludzkie ujęte były w sposób sprzyjający temu, aby, wedle słynnej formuły, budzić w nas »współczucie i grozę«. Do tego celu służyły wielkość i odległość przedmiotu; w tym celu poeta starannie oczyszczał swoim bohaterom grunt, iżby, w pogoni za wielkością, nie potknęli się o nic małego. Wrażenie natomiast, jakie też same namiętności będą na nas wywierać w ramach codziennego życia, jest bardziej skomplikowane. Niestosunek napięcia duchowego osoby owładniętej namiętnością, a nikłością przedmiotu który oglądamy trzeźwym okiem, może sprawiać wrażenie komiczne; z drugiej strony, właśnie wskutek tego nieestosunku, widok ten może działać niesamowicie, jak widok obłąkanego. Człowiek opanowany namiętnością może działać na nas tragicznie, skoro widzimy w nim obraz bezwolnej ofiary, miażdżonej jakąś potężną, niewidzialną siłą; z drugiej strony, komicznie, jako pewne zautomatyzowanie ludzkiej istoty: skomplikowana gra ludzkich uczuć zmienia się tu — jak u papaja, służącego za zabawkę dzieciom — w prosty system nitek, które, jakgdyby poruszane niewidoczną ręką, wykonywują wciąż te same gesty. Przytem, codzienne potoczne życie, sama jego »technika« sprawia, iż wielkość potraça w niem co chwila o małość, tragizm ociera się o komizm, konieczność mokuje się z przypadkowością. Kiedy Racine wprowadza na scenę Fedrę, pilnie czuwa, aby podczas jej rozmowy z Hipolitem nie wpadły na scenę dzieci z boną, pytając: »Mamo, czy możemy iść na tenni-

sa?« W *Mizantropie*, Alcest, którego miłość z pewnością jest na miarę tragicznych bohaterów, musi, w chwili najwyższego napięcia, zdławić swoje uczucia, i odgrywać dość głupią rolę w salonie Celimeny, znosząc cierpliwie jej gości... Od woli poety zależy to dawkowanie nastrojów komicznych, dramatycznych, tragicznych, mieszanie ich z sobą, kombinowanie; nowa formuła teatru, stworzona przez Moliera, otworzyła twórczości scenicznej niezmierzone horyzonty.

W jaki sposób Molier korzysta ze zdobytych przez siebie praw ujmowania życia w bogatej grze jego odcieni i kontrastów, starałem się wskazać w *Mizantropie*; ale *Skąpiec* jeszcze lepiej może tu służyć za przykład. Kiedy Harpagon czuje się w obowiązku wyprawić kółację, cierpi zaś męki przy każdym groszu wydatku jaki to pociągnie, wówczas jest szczerze komiczny. Kiedy, w tym samym pokoju, oko w oko, spotykają się niespodzianie ojciec-sknera i syn-rozrzutnik, i poznają w sobie wzajem, ten naiwnego klienta, ów przeklinanego przed chwilą lichwiarza, moment jest wysoce dramatyczny. Kiedy Harpagon, po utracie szkatułki, wpada na scenę z krwią nabiegłemi oczyma, i wyje niemal z bólu jak matka której wydarto młode, wówczas mógłby na nas działać wręcz tragicznie. I dopieroż widzimy Moliera przy robocie: możemy śledzić jego nieustanną czujność, z jaką strzeże, aby sztuka nie wypadła z tonu; nieomylny takt, z jakim, ukazawszy nam w perspektywie wszystkie możliwe

ści dramatyczne lub tragiczne, natychmiast, zręczną zmianą perspektywy, sprowadza nas z powrotem do komicznego punktu widzenia. I, wobec wielu dzisiejszych sztuk, które, mimo swej płytkości, tak bezceremonjalnie pozwalają sobie szarpać naszymi nerwami, z jakąż wdzięcznością oceniamy tę humanitarną zasadę Molierowskiego teatru: nie zasmucać widza więcej niż to jest konieczne! *Skąpiec* Moliera jest, mimo wszystko, ponury, bo nie może nim nie być; ale wyobraźmy sobie, jakby wyglądał ten temat, potraktowany np. w epoce »naturalizmu«!

Jeszcze jedna jest przyczyna, dla której *Skąpiec* stanowi niejako bardzo zajmujący preparat do studjowania twórczości Moliera. Jestto, wśród jego dzieł, jedno z najgenialniejszych, a zarazem jedno z najmniej doskonałych. Jest, wskutek tego, utworem, który od samego początku najwięcej sprawiał kłopotu krytyce literackiej. *Skąpiec* nie posiada ani harmonijnego umiaru i zwartości jakie mają np. *Uczone Białogłowy*; ani głębokiego uczucia *Mizantropa*; ani rozmachu i bujności *Don Juana*; ani soczystości i pełni *Świętoszka*; ani wesołości *Lekarza mimowoli*. Ze wszystkich wielkich komedyj Moliera, ta najwięcej wspomaga się konwencją sceniczną, tradycyjnymi typami, sytuacjami. Ze wszystkich swoich komedyj, Molier najwięcej zapożycza się tu z obcych źródeł (poczawszy od głównej treści), spajając te wstawki często dość niedbale z trzonem utworu. Ze wszystkich komedyj Moliera, ta jest najbardziej ponura, nie rozświetlona promykiem wdzięku, młodo-

ści. Ze wszystkich komedyj Moliera, ta jest najbardziej uboga w charaktery poza centralną figurą — której także zarzucano zbytnią abstrakcyjność — nie zawiera ani jednej postaci w większym stylu, ani jednej którąby nas autor chciał zainteresować.

To wszystko prawda; ale, z drugiej strony, mało jest w literaturze imion własnych, któreby w tym stopniu przeszły w ogólne słownictwo co imię Harpagona; mało postaci, któreby się wraziły w pamięć tak niezatartymi rysami jak ten starzec o drapieżnych, zakrzywionych palcach. Toż samo, ze wszystkich utworów Moliera, *Skąpiec* jest, pod wieloma względami, jednym z najśmielszych jako rozszerzenie ram komedji, jako ukazanie, pod komiczną formą, bezwzględnie obnażonej i smutnej prawdy życia.

I stosunek publiczności do *Skąpca* jest dziwny. Kiedy go Molier wystawił po raz pierwszy w 1668 r., powodzenie było mierne¹⁾. Sarcey, w r. 1863, notuje, iż, ilekroć oglądał *Skąpca* na scenie, zawsze odniósł z całości wrażenie dość przykre. Mimo to, *Skąpiec* należy do najczęściej granych sztuk Moliera, a dla wielu osób stojących nieco dalej od literatury, Molier jest przede wszystkim, wyłącznie niemal, autorem *Skąpca*.

Zwłaszcza u nas. Powiedziałbym nawet, iż u nas, jednostronność ta posuwa się nieco za daleko.

¹⁾ Jednym z powodów miało być to, iż *Skąpiec* pisany był prozą; ówczesna zaś konwencja sceny żądała, aby komedja w większym stylu, w pięciu aktach, była pisana wierszem.

Skąpiec pojawia się najczęściej na scenie jako popisowa rola dla aktora; *Skąpca* zamieszczają w swoim katalogu wszystkie biblioteczki popularne; do *Skąpca* ograniczają niemal znajomość Moliera programy szkolne. Otóż, zalecając bardzo gorąco poznanie *Skąpca*, czuję wszelako potrzebę zaznaczenia tutaj, iż samo jedno nie wystarcza ono do wyrobienia sobie pojęcia o twórczości Moliera, jak również o teatrze klasycznym. Powtóre, nierówności, jakie zaznaczyłem w *Skąpcu*, są przyczyną, iż należy go czytać krytycznie i analitycznie, nie zaś — jak bywa nieraz wobec uznanych arcydzieł — darzyć jednakiem podziwem silne i słabe strony utworu.

Czem tłumaczyć sobie nierówność, jakgdyby dorywczość, tej wielkiej pięcioaktowej komedji? Każda twórczość miewa swoje przypyły i odpływy; ale zwłaszcza gdy rozważamy Moliera, nigdy nie należy nam zapominać o warunkach w jakich tworzył. Pisarz ten, który, w ciągu kilkunastu lat swej paryskiej działalności, zostawił nam trzydzieści parę komedyj, był równocześnie aktorem, dyrektorem teatru, reżyserem, był nadwornym impressarjem rozrywek królewskich i głównym dostawcą repertuaru dla swojej sceny. Stąd, twórczość Moliera ma cechy gorączkowości. Król żąda nowej rozrywki, albo też frekwencja w teatrze słabnie, i oto już Molier chwyta za pióro, aby niespożytą swą werwę oddać na usługi monarchy, lub też owego drugiego monarchy — tłum. Zaczem, w parę tygodni, nieraz w kilkanaście dni, improwizuje widowisko, wpół-tworząc na nowo,

to znów sięgając do swych dawnych zapisków i szkiców, to wspomagając się na prawo i lewo obcemi pomysłami, spajając to wszystko w całość, której braki zasłoni na scenie werwa i humor wykonania. Nie wszystkie komedje powstały w ten sposób, ale wiele z nich; ślady takiej pospiesznej produkcji nosi i *Skąpiec*. Zważmy wreszcie, iż, pracując w tych warunkach, Molier miał na oku tylko sukces doraźny, tylko scenę: o wydawanie drukiem swoich komedyj nie dbał zupełnie; stąd nierówności stylu, które zniknęłyby może w ostatecznej rewizji autorskiej. *Skąpiec* posiada najżywszą, najbardziej sceniczną prozę, tuż obok najcięższego, najbardziej zawilego języka, jakim kiedykolwiek Molier pisał (początek pierwszego aktu!).

Jak już wspomniałem, osnowa *Skąpca* nie jest oryginalna; zaczerpnął ją Molier z Plauta, podobnie jak to już raz uczynił w *Amfitrjonie*. Ale, podczas gdy w komedji mitologicznej podąża wiernie za pierwotnym wzorem, tutaj, mając w rękach komedję obyczajową, unowocześnia ją, kształtuje swobodnie pomysł łacińskiego pisarza, rozszerza ramy, pogłębia charakter i wzbogaca całość mnóstwem zabawnych scen i szczęśliwych rysów. Nie bardziej pouczającego, niż śledzić poczynanie sobie Moliera przy jego »plagjatach«. Przedstawmy tedy w kilku słowach treść tej łacińskiej (prawdopodobnie naśladowanej z greckiego) komedji p. t. *Aulularia* (Garnek).

Euklion, syn skąpca wychowany w nędzy, znajduje niespodzianie po śmierci ojca zagrzebany prze-

zeń skarb. Szczęście to przyniosło mu jeno udrękę; on z kolei staje się sknerą, trawiącym życie na ukrywaniu i strzeżeniu swego garnka z pieniędzmi. Euklion, jak Harpagon, ma córkę Fedrę; córkę tę uwiódł potajemnie młody Lykonides; skąpiec zaś, udający nędzarza, chce ją wydać za starego Megadora, który ofiaruje się wziąć ją bez posagu. Niewolnik Lykonidesa podpatruje kryjówkę i wykrada skarb Eukliona: tu scena, będąca źródłem słynnego monologu Harpagona z końcem IV aktu, oraz *quiproquo* z Lykonidesem, również zużytkowanego przez Moliera. Zakończenia komedji brak; wedle streszczenia, które się zachowało, odnajduje się garnek, kochankowie uzyskują zezwolenie ojca, który, zmęczony czuwaniem nad swym skarbem, daje go córce w posagu.

Molier, nieomylnym swym wzrokiem, dojrzał co można było wydobyć z tego przedmiotu, oraz w jakim duchu należy go przekształcić. Anegdota zmieniła się pod jego ręką w przerażające swą prawdą studjum namiętności.

Biedak, który — jak Euklion — niespodzianie znalazł skarb, to nie jest klasyczny typ skąpstwa; zachowanie jego w tem położeniu zbyt jest naturalne, aby mogło być głęboko komicznem; toż samo rozpacz po stracie skarbu, który jest całym jego mieniem. Aby przywara ta wystąpiła w całej potworności, trzeba ją było zaszcześcić człowiekowi bogactwu; aby wydobyć z niej wszystkie efekty komiczne, trzeba aby skąpiec był, przez swą pozycję, zniewolony do wystawnego trybu życia. Ale skąp-

stwo nie przestaje wszak na zazdrośnem chowaniu posiadanego skarbu: kojarzy się ono zazwyczaj z namiętnością pomnażania. Najszybszym, najbardziej bezpośrednim środkiem potemu jest lichwa; ale przy lichwie trzeba raz po raz wypuszczać z rąk swój skarb, rozwijać drapieżną przezorność w jego zabezpieczeniu, być ciągle na rozdrożu między chciwością a sknerstwem. Zatem: bogacz, skąpiec i lichwiarz, to dopiero pełny obraz; przygodny dusigrosz Plauta przeobraził się w wiekuiste wcielenie skąpstwa, Harpagona.

Nie dość na tem. Trzeba było uczynić tego skąpca ojcem rodziny, i w tem także rozwijając szkie Plauta; pokazać ponury obraz wnętrza domu, w którym bożyszczem jest pieniądz; odmalować spustoszenie, jakie przywara ojca czyni w duszach dzieci. Wreszcie, aby dopełnić obrazu i urozmaicić jego ponurą monotonię komicznymi rysami, Molier wyda skąpca na pastwę uczucia, które najmniej godzi się ze skąpstwem: uczyni go zakochanym.

Oto ilustracja »plagjatów« Moliera. Jeżeli, w pospiechu pracy, czerpał z obcych pomysłów, to zawsze w ten sposób, iż, pod jego ręką, niedoskonały zarzys zmieniał się w to, czem być powinien; każda scena otrzymywała właściwą jej oprawę, każde słowo właściwy ton i miejsce. Niejeden rys obojętny w pierwowzorze stawał się perłą komizmu u Moliera. Jeżeli znamy dziś nazwiska wielu włoskich i francuskich poprzedników Moliera, to jedynie dlatego, iż mieli szczęście być przezeń »zrabowanymi«.

Zaznaczamy tu mimochodem, iż w epoce, w której tworzył Molier, pojęcia o tem, co dziś nazywamy plagjatem, były zupełnie odmienne. Tak jak nie istniało prawo autorskie, tak nie istniała i własność literacka; każdy brał ze swoich poprzedników, lub nawet współczesnych co mu się podobało, co mu było potrzebne, przerabiając, naśladując lub wcielać wprost bez żadnego skrupułu i zarzutu. Co mamy uważać za pomyślniejsze dla literatury: czy tę ówczesną swobodę, czy dzisiejszą nadmierną może drażliwość w omijaniu użytych już pomysłów i jaknajdalej posuniętą troskę o »oryginalność«? Różne są zdania w tej mierze. Jedni francuscy krytycy twierdzą, iż, gdyby pisarze epoki klasycznej mieli dzisiejsze pojęcia o plagjatach, literatura byłaby uboższa o kilkanaście arcydzieł; inni, przeciwnie, utrzymują, iż, w zamian, to ułatwienie produkcji pozbawiło może literaturę utworów, których pisarz zmuszony byłby szukać we własnem sercu. Faktem jest, iż najwyżej wzniosł się Molier w sztuce, której elementy znalazł wyłącznie w sobie samym i tem co miał dookoła: w *Mizantropie*.

Skąpstwo! to, w istocie, osobliwa namiętność. Komuż nie zdarzyło się nieraz w życiu zadumać nad nią, na widok starca bliskiego grobu, nie kochającego nic i nikogo, żyjącego jedynie dla siebie, a który, równocześnie, odmawia sobie wszelkiej osłody życia, niemal wszystkich potrzeb, poto, aby gromadzić skrzętnie zasoby »energji potencjalnej«, zawarte w pieniądzu? Możliwyby rzec, iż to sam pieniądz, ten

przenośny czynnik społeczny, oszalał, iż zbuntował się przeciw władztwu człowieka i ze sługi stał się jego panem. Jak nazwać tę namiętność, która skupia w ręku wszystkie możliwości użycia, aby się karmić jedynie marzeniem? czy przeidealizowanym materjaлизmem, czy idealizmem zageszczonym do materji? Czy to jest pewna forma mistycyzmu, pewna forma poezji, jedyna do jakiej zdolne są grube natury?

Ale najwięcej jest tu podobieństwa do stanów hipnozy. Życie tak uczy nas czeić i kochać pieniądza, iż sugeruje nam wkońcu jego wartość realną, podczas gdy, w idei swojej, posiada on jedynie wartość symboliczną, zamienną. Iluż ludzi wyrzeka się życia, poto aby pomnażać środki do życia! Wyobraźmy sobie tę hipnozę, posuniętą jeszcze dalej, aż do objawów przemieszczenia uczucia, tego elementarnego doświadczenia z zakresu hypnotyzmu. Widziałem np. medjum, którego czucie hypnotyzer przeniósł w szklanke; medjum syczało z bólu przy każdym nakłuciu powietrza w szklance szpilką. Czy niema w tem podobieństwa do Harpagona i jego szkatułki?

Skapstwo, w tem nasileniu w jakim widzimy je u Harpagona, posiada dwa oblicza: jedno straszne, odrażające, drugie komiczne swą prostolinijnością rozbijające przez naiwność jego monomanji. Wstręt i grozę budzi w nas jako lichwiarz bez czci i wiary, jako twardy, obojętny i samolubny ojciec; ale raz po raz wyrwie mu się jakieś naiwne powiedzenie, budzące w nas myśl: »Ależ to chory człowiek«. Ilekroć

wrażenie grozy mogłoby przeważać, Molier, z niezmierną zręcznością, wysuwa na pierwszy plan wrażenie niedorzeczności; i stopniowo, poprzez końcową scenę rozpaczy w czwartym akcie, poprzez scenę nieporozumień gdy Walery mówi o córce a Harpagon o szkatulce, aż do ostatniej sceny piątego aktu, prowadzi rzecz w ten sposób, iż wkońcu Harpagon wydaje się nam niby starem dzieckiem, któremu z przyjemnością oddajemy jego cacko. Nie troszcząc się o »prawidła sztuki«, Molier rozpoczyna *Skapca* niemal najsilniejszym efektem (spotkanie ojca z synem), poczem, w dalszych aktach, zamiast iść *crescendo*, łagodzi już raczej to pierwsze wrażenie; zaczyna od przejmującego ludzkiego dramatu, aby go nieznacznie zmienić w teatrzyk marjonetek. Czy to jest wynikiem artystycznego zamiaru, czy też mimowiednym skutkiem pośpiesznej roboty, nie śmiałbym rozstrzygać; ale jest w tem niezawodny instynkt: zdaje mi się, że tylko w ten sposób temat *Skapca* można było utrzymać w ramach komedji.

Sama postać Harpagona spotykała się w krytyce francuskiej z zarzutami. Twierdzono tu i ówdzie, że ten Harpagon nie jest odlany z jednolitego kruszcu; że jest raczej abstrakcją skapstwa niż żywym człowiekiem; iż posiada rysy dosłownie przeniesione z komedji lacińskiej, obok cech obyczajowych, świadczących o przynależności jego do współczesnego Molierowi świata. Człowiek (mówiono), przyzwyczajony, jak on, obracać pieniędzmi, nie będzie ich zakopywał w ogrodzie, jak gdzieś za pierwotnych czasów;

wszak nie pierwszy raz chyba zdarza mu się mieć w ręku znaczniejszą sumę w gotowiźnie. Środowisko Harpagona, dom (mówiono dalej), odmalowane są raczej z intencją wydobyć komicznych kontrastów, niż z troską o prawdę. Poco (cytuję ciągle zarzuty) skąpiec trzymałby tak liczną służbę, tylu domowników? czemu, zamiast odkradać owies koniom, nie sprzeda poprostu bezużytecznych koni i karety? Któż to jest właściwie ten Harpagon? szlachcic? mieszczanin? lichwiarz? co robi? jakie zajmuje stanowisko?

Jest w tych zarzutach trochę prawdy, ale tylko trochę. Wspominałem już, iż teatr klasyczny uzyskuje swą pełnię i bogactwo treści za cenę pewnych uogólnień, pewnych śmiałych skrótów, nieodzownych aby zamknąć tak wiele w tak krótkim czasie i na tak szczupłej przestrzeni. Kiedy Balzac genialnie wskrzesza Molierowskiego skąpca w starym Grandecie, może, w szczegółowy sposób, zapoznać nas z kombinacjami zapomocą których starzec ów płodzi swoje miliony; ale teatr nie ma na to ani czasu ani miejsca; aby odmalować wiekuisty, najszerszy typ skąpca, aby go wrazić w pamięć tak, jak Molier wraził nam swojego Harpagona, musi wziąć, jako przedmiot jego umiłowania, *pieniądz* w najprostszej, symbolicznej niemal postaci. Z drugiej strony jednak, skąpiec nie żyje na pustyni; żyje w świecie, i to w pewnych określonych warunkach, nałożonych mu przez urodzenie, sferę etc. Szlachcic, na przykład, urodzony w wiejskim dworze, choćby był największym skąp-

cem, nie sprzeda dworu, aby żyć w lepiance: będzie rozwijał swoje skąpstwo w ramach w jakich los go postawił. Otóż, skąpstwo jest przywarą wstydliwą: stąd walka wewnętrzna pomiędzy rosnącym zazwyczaj z wiekiem sknerstwem a obowiązkami światowemi, z którymi kutwa nie ma odwagi wręcz zerwać, jest zjawiskiem naturalnem i codziennie spotykanem. Za kilka lat, może skąpstwo zwycięży ostatnie resztki względów; obecnie, widzimy skąpca jeszcze w walce z niemi, co jest, teatralnie, o wiele bardziej zajmujące.

Co do zarzutu, tyczącego owego rysu z »odkradaniem owsa«, dziwi mnie, iż go tak często spotykam w poważnej francuskiej krytyce. Toż ten rys jest, obok wielu innych, przytoczony w ustach Jakóba jako przykład rzeczy, które ludzie o Harpagonie mówią, jako jeden z tysiąca conceptów krążących na jego temat, a nie jako fakt rzeczywisty. Czemuż zatem bronić zaraz Harpagonowi prawa trzymania koni, choćby nawet lichy żywionych? Nie wiemy wszak, czy zakres interesów Harpagona nie wymaga tego pojazdu, oraz tej licznej służby: czy nie ma posiadłości na wsi, etc. etc.

Lichwa, jaką uprawia Harpagon, też nie stałaby w sprzeczności z wybitniejszym stanowiskiem społecznem: ileż to razy, dziś jeszcze, w jakimś procesie o lichwę, wychodzi na wierzch, iż poza lichwiarzem kryły się jakieś bardzo »szanowne« osobistości! W owej zaś epoce, w ówczesnym ustroju społecznym, opartym nie na pracy lecz na posiada-

niu, gdzie każdy hipotekował swoje nadzieje na czyjejs spodziewanej śmierci, lichwa była istnym wrzodem toczącym społeczeństwo. W paru scenach, mimochodem, utrwalił ją tu Molier w całej okropności. Dodajmy, iż scena ojca-lichwiarza, znajdującego klienta w synu utracjuszu, była, wedle współczesnego pamiętnikarza, autentyczna: aktorami jej mieli być prezydent de Bersy i jego syn!

Dotknęliśmy punktu, który wprowadza nas w inny problem, dający tej sztuce osobiłą doniosłość. To rodzina. *Skąpiec*, będąc analizą charakteru, monografią namiętności, jest zarazem tem, co dziś się nazywa dramatem rodzinnym (*Familiendrama*). Począwszy od wczesnych sztuk Moliera, można zauważyć, iż, w konflikcie stanowiącym zwyczajną ich kanwę, konflikcie między ojcami a dziećmi, staje on prawie zawsze po stronie dzieci, po stronie młodości. Możliwość to uważać za dziedzictwo konwencji teatralnych, wedle których miłość musi tryumfować nad trzeźwą praktycznością, wcieloną w postaci ojców i opiekunów; jednakże, już w *Szkole mężów* znajdujemy w ustach roztropnego Arysta słowa, brzmiące głębiej i poważniej:

Nie pragnę życia młodych zatruwać goryczą,
Która sprawia, iż dzieci dni swych ojców liczą.

Zważmy, w paru słowach, położenie dzieci w ówczesnym, dajmy na to szlacheckim lub zamożnym mieszczańskim domu. Cechą tego położenia jest najzupełniejsza zawisłość. Dopóki ojciec żyje, trzyma

w garści wszystko: syn, choćby dorosły, jest niczem, zależy od jego łaski. A trzeba dodać, iż władza, narzucanie drugim swojej woli, była wówczas najsilniejszą z namiętności. Praca zarobkowa, w dzisiejszym znaczeniu, nie istniała; urząd — nawet szarżę wojskową — trzeba było kupić. Małżeństwo dzieci było wyłącznie w ręku ojca; ileż córek kończyło życie w klasztorze, ponieważ ojciec nie chciał ich posagiem uszczuplać dziedzictwa, bez posagu zaś ani marzyć nie mogły o zamężciu! Iluż młodszych synów, bez powołania, musiało składać śluby duchowne! A jeżeli ojciec był złym człowiekiem? jeżeli był sknerą, dziwakiem? jeżeli się ożenił powtórnie i miał serce tylko dla nowej rodziny?

Montaigne powiada, iż »znał siła godnych szlachciców, którzy, z przyczyny nadmiernego skąpstwa swoich ojców, nauczyli się kraść, tak iż później, nawet doszedłszy do majątku, niełatwo mogli od tego odwyknąć«. A Pascal, w swoich *Prowincjałkach*, cytując z O. Gaspara Hurtado ustęp, w którym ten kazuista hiszpański orzeka, iż »syn, bez grzechu śmiertelnego, może pragnąć śmierci ojca i cieszyć się z niej, byleby to było jedynie z przyczyny korzyści jaka nań spływa, a nie z przyczyny osobistej nienawiści«. Straszliwy musiał być, zaiste, nacisk tych obyczajowych konsekwencji twardego patriarchy, skoro aż religja zmuszoną była z niemi paktować!

Nieodzownem było powołać się na te przykłady, mimo że tak jaskrawe i drastyczne, aby objaśnić pewne rysy komedij Moliera, które dziś mogłyby się

wydać nazbyt ponure i razić nasze poczucie delikatności, a nawet poczucia moralne. Wzdrygamy się, kiedy Kleant ofiaruje się przyrzec lichwiarzowi rychłą śmierć ojca: ale czyż nie za czasów Moliera wyszły na jaw owe straszliwe procesy o truciicielstwo, które musiano umorzyć, gdyż tyle osób i to z najwyższych sfer było w nie wmieszanych? Miejsmy wciąż przed oczyma różnice epok. Nie mówię już o tem, iż wiek obecny jest, z ducha swego, słusznie nazwany »stuleciem dziecka«, w którym, może aż ponad sprawiedliwą miarę, życie rodziców podporządkowane jest życiu dzieci. Ale już tem samem, że dla wszystkich jest otwarta możność i swoboda pracy, tarcia rodzinne znacznie złagodniały. Ojcowie mniej hojnie szafują »wydziedziczeniem« i »przekleństwem«; syn — a w ostatnich latach i córka — mogąc stworzyć sobie samoistną egzystencję, bez zbytniego zniecierpliwienia, z pobłażaniem i szacunkiem, patrzą na nieodłączne od ludzkiej natury i wieku przywary rodziców. W epoce Moliera, wada charakteru lub umysłu ojca ciążyła nad całym domem, uciskała i paczyła egzystencję rodziny, mogła się stać katastrofą. Już w *Świętoszku* Molier nakreślił obraz domu, jęczącego pod taką bezrozumną tyranią; w *Skąpcu* pogłębił go jeszcze.

Różne są zdania o tem, w jakim stopniu satyra, która *ridendo castigat mores*, w istocie przyczynia się do poprawy obyczajów. Obwiniano Moliera (między innymi J. J. Rousseau w słynnym *Liście do d'Alemberta*), iż więcej szerzy demoralizacji przed-

stawiając na scenie zuchwalstwo synów, niż działa dobrego lekcją jakiej udziela ojcom. Zapewne, iż, doraźnie i indywidualnie, satyra nikogo nie poprawi; niemniej faktem jest, że utwory literackie potężnie przyczyniają się do nieznacznej ewolucji pojęć, a co za tem idzie, obyczajów. *Klub Pickwicka* sprawił, iż w Anglii zniesiono więzienie za długi. Powiedzial ktoś o Moliere, iż drwinami swemi z senesu i puszczania krwi ocalił życie większej ilości ludzi, niż sam Jenner wynalazkiem szczepienia ospy. Sądzę, iż taksamo, w dziele przeobrażenia wielu pojęć obyczajowych, Molier, nieustannem swem nawoływaniem do swobody, ludzkości, umiarkowania i zdrowego rozumu, stał się jednym z potężnych pionierów nowożytnego społeczeństwa.

Przyjrzyjmy się tedy rodzinie Harpagona. Matka dawno już poszła w grób; można się domyślić, jakie było jej życie. Dzieci, puszczone samopas, mogą robić co chcą, byleby to nic nie kosztowało. Kiedy Harpagon dowiaduje się, iż syn żyje z gry (może fałszywej, jak czyniło tylu ówczesnych złotych młodzieńców), ma mu do zarzucenia tylko to, iż wygranej nie składa na procent. Do córki odnosi się jeszcze gorzej. Widzi w niej tylko jeden więcej żołądek do nakarmienia, a w przyszłości, o zgrozo! może i pretensje do posagu, lub bodaj schedy po matce. Każde jego słowo do niej jest grubiańskie i upokarzające. W takiej atmosferze wzrosło tych dwoje młodych; i to czuć. Dziwna od nich obojga wieje oschłość, twardość, trzeźwość; wcześniej zaczęli szkołę

życia, i to najohydniejszą. Porównajmy ich z parą młodych w *Świętoszku*, a ujrzymy odcień: tam, mimo że sarkają na ojcowską tyranję, dzieci odnoszą się do Orgona z szacunkiem; bo też, poza swoim zaślepieniem, jestto dziełny i zacny człowiek. Dzieci Harpagona mają dla swego ojca tylko wzdargę i nienawiść. Tam, w atmosferze domu Orgona, może zakwitnąć jakiś wdzięk, uczucie; tutaj, nie: wszystko zatrują miazmaty pieniądza. Dramaty serca plugawią się drobnymi gospodarskimi obrzydliwościami.

Łatwo zrozumieć, że ci młodzi nie mają odpowiedniego towarzystwa. Kogóż mogą przyjąć w tym domu, z kim mogą żyć dzieci Harpagona? Cóż stąd wynika? To, iż (jeżeli wyluskamy rzecz z osłonek konwencji) córka wprowadza pod dom ojcowski obieżwiata, o którym nawet dobrze nie wie kim jest; syn zaś może być partją jedynie dla awanturnicy, za jaką (znów gdyby nie konwencja sceny) moglibyśmy łatwo wziąć tę Marjannę, wraz z jej dwulicową mamą i zbyt usłużną Frozyną. Romantycznie szczęśliwe zakończenie łagodzi wszystko; ale, zanim przyszło do tych końcowych cudownych wyjaśnień, wiele moglibyśmy między wierszami wyczytać...

Mam skrupuły, czym nie zrobił krzywdy tej Marjannie, która młodemu Kleantowi wydaje się aniołem; ale zdaje mi się że nie. Biedna jest, to pewna, i położenie jej jest nader przykre; ale to nie zmienia faktu, iż, pod opieką skończonej szelmy jaką jest Frozyna, przychodzi do domu tego starca, i, kochając innego, godzi się w duchu ze wstrętnem za-

mężciem, spekulując zawczasu na wdowieństwo. I ona weszła w zatruty krąg pieniądza.

Być może zresztą, że ja tu fantazjuję nieco, że Molier nie miał zamiaru powiedzieć tego wszystkiego i że obie pary kochanków, wraz z przemyślną Frozyną, są, poprostu, puścizną dawnej komedji, jak Erast, Julja i Neryna w *Panu de Pourceaugnac*...

Osóbka Marjanny wiedzie nas do nowego oblicza tej komedji, mianowicie Harpagona jako zakochanego. Ta jej strona spotkała się z najsurowszymi i najbardziej może usprawiedliwionymi krytykami. Myśl, aby tego drapieżnego chełwca poddać próbie sercowej, jest pomysłem godnym Moliera. Niejeden raz, w jego sztukach, gną się w ogniu miłości żelazne sztaby jednolitych charakterów. W cóż się obraca przemyślnie wyrachowanie i zasady Arnolfa w ostatnim akcie *Szkoły żon*! W co się zmienia w rączkach Celimeny nieugięta duma Alcesta i jego bezwzględność w żądaniu prawdy! Ale nie spodziewajmy się w *Skąpcu* tak pełnego obrazu zmagających się dwóch namiętności: może go Molier zamierzył, ale nie napisał; ta część komedji pozostała w ramach starych formulek teatralnych. Scena, w której Frozyna ludzi Harpagona widokami szczęśliwej miłości, to tradycyjny »zakochany starzec« i »intrygantka« z dawnej komedji włoskiej: część tej sceny Molier przetłumaczył wręcz dosłownie z *Suppositi* Ariosta. W scenach Harpagona z Marjanną nie czujemy w nim namiętności; zaledwie że rozumiemy dlaczego temu starcowi przyszło do głowy się żenić,

i czemu właśnie koniecznie z tą Marjanną. Pomiedzy uczuciem miłości a skąpstwem niema żadnej walki; ta rzekoma miłość, z której woli, jak sam Molier powiada gdzieindziej,

wraz się skąpy staje rozrzutnikiem,

Tehórz rycerzem, gbur prosty czułym zalotnikiem¹⁾.

nawet nie nadwreżyła pancerza, którym uzbrojony jest Harpagon. Drobne ustępstwa na rzecz Marjanny, jakie wymusza na nim Kleant, są raczej wynikiem wstydu niż miłości. Ta »miłość« Harpagona, ujęta niewątpliwie o wiele płycej i bardziej zdawkowo niż jego życie domowe, potrzebna była Molierowi jako węzeł do akcji.

Akcja! To też jest punkt, co do którego wytoczono *Skąpcowi* najwięcej zarzutów, i trzeba przyznać, wcale uzasadnionych.

Jeżeli zechcemy przypomnieć sobie nieskazitelnego w budowie swojej *Mizantropa*, ujrzymy dwie rzeczy: jedną, iż akcja jest zupełnie jednolita, powtóre, iż cała wynika z charakteru głównej osoby, t. j. z »mizantropji« Alcesta, i znajduje, również w grze charakterów, naturalne rozwiązanie. Podobnie klasycznego ideału daremnie szukalibyśmy w *Skąpcu*. Przeciwnie, znajdujemy tu aż cztery motywy akcji, z których wszelako żaden sam przez się nie jest wystarczający. Motywy te zazębiają się o siebie dość lekko, dając tylko złudzenie konsekwent-

¹⁾ *Szkola żon.*

nego rozwoju, aby wreszcie rozplynać się w zakończeniu czysto formalnem i sztucznem. Zestawmy te motywy:

1) Miłość Walerego i Elizy, która rozpoczyna sztukę w ciężkiej, obładowanej dość zbytymi szczegółami (wyratowanie tonącej) scenie, aby później zniknąć zupełnie i wypłynąć aż z końcem sztuki;

2) Miłość Kleanta i Marjanny;

3) miłość Harpagona do Marjanny;

4) zakopana szkatulka, jej kradzież i odnalezienie.

Na to wszystko zjawia się rozwiązanie, które przechodzi ponad temi zawikłaniami i sięga aż kilkanaście lat wstecz, aby na pełnem morzu szukać ich cudownego rozplątania.

Niema zatem mowy o jedności akcji, która, nawet bez powoływań się na Arystotelesa, będzie zapewne zawsze naturalnym ideałem scenicznego utworu. Powtóre, w znacznej części, akcja ta nie wypływa z charakteru Harpagona, t. j. z jego skąpstwa. Co do miłości Walerego i Elizy, wskazałem już poprzednio, że postępowanie córki może tu wynikać — pośrednio — z charakteru ojca, ale niekoniecznie; zresztą, miłość Walerego i Elizy odgrywa tu uboczną rolę. Natomiast miłość Kleanta do Marjanny, miłość Harpagona do Marjanny i rywalizacja ojca z synem, stanowiące trzon sztuki, nie mają nic wspólnego ze skąpstwem Harpagona: wszystko to mogłoby się zdarzyć tak samo, gdyby Harpagon był np. rozrzutnikiem. Harpagona jako skąpca dotyczy jedynie sprawa

ze szkatulką, zbyt drobna jednakże aby udźwignąć akcję. Poza tem, najbardziej wyrazistą fizjognomię skapca znajdziemy w całym szeregu — przepysznych zresztą — epizodów, luźno związanych z samą akcją, do których należy i cały zatarg lichwiarski i sceny z nieoszacowanym Jakóbem.

Powiedzmy zatem: daleki od klasycznej jednolitości *Mizantropa* lub *Uczonych Białogłów*, *Skapiec* przedstawia niezbyt spoistą mieszaninę komedji charakterów zakrojonej w wielkim stylu, »komedji intrygi« i farsy. Nikt mnie chyba nie posądzi o ten pedantyzm, abym wytaczał o to proces Molierowi. Bardzo być może, iż tylko w ten sposób można było ów głęboki i ponury obraz przemycić w formie komedji. A jeżeli nawet o formie dzieła rozstrzygnął w pewnej mierze pośpiech i niedostateczne obmyślenie, tem bardziej podziwiamy genjusz Moliera, iż nawet wtedy, kiedy nawpół niedbale i od ręki kleił repertuar dla swojej trupy, i wówczas jeszcze tworzył rzeczy nieśmiertelne.

Parę słów jeszcze o słynnych »zakończeniach« Molierowskich. Krzywiono się nieraz na te rozwiązania jakgdyby za pomocą *Deus ex machina*, które, w sztuczny sposób, rozplatają węzły, zadzierzgnięte przez nieublagane konflikty charakterów. Ale jak mogło być inaczej, skoro, w istocie, w wielu utworach, Molier wciska treść dramatu w ramy komedji? W tem świetle, zakończenia te nabierają głęboko ironicznego i pesymistycznego znaczenia. W rzeczywistości, nie, w *Szkole żon*, nie wyrwie Anusi ze szpo-

nów Arnolfa; nie nie ocali, w *Świątoszku*, Orgona od katastrofy, spowodowanej jego łatwowiernością. W *Skapcu*, Kleant skończy gdzieś w domu poprawy lub jeszcze gorzej; Eliza ulotni się ze swoim obieżyświatem, który ją unieszczęśliwi i porzuci; Harpagon zaślubi może Marjanę, która będzie niecierpliwie liczyć jego dni... Ale Molier nie chce nas zasmucać; smutek zrodzony gorzką wiedzą życia chowa dla siebie: jeżeli zdradzi go czasem, to mimowoli. Dlatego pokazuje nam rąbek rzeczy tak jak się dzieją, odsłania w paru genjalnych błyskach najdalsze perspektywy utajonych w nas możliwości, poczem zapuszcza zasłonę, mówiąc: »Nie smućcie się! bajeczka kończy się dobrze«.

III. MIESZCZANIN SZLACHCICEM.

O ile dostojna protekcja, której Ludwik XIV używał Molierowi, dała mu możność rozwinięcia szerszego lotu, o tyle nakładała nań nieraz ciężkie wymagania. Molier stał się *impressarjem* królewskich zabaw; przy każdej uroczystości dworskiej uciekano się doń. Wraz z kompozytorem Lullim, autorem części muzycznej, tworzyli oni owe widowiska ciągnące się po pół dnia lub pół nocy, owe olbrzymie balety, w których tańczył sam młody król ¹⁾ i najświetniejsi panowie dworscy. W balety te wpleciona była zazwyczaj komedja, budową swą, a nieraz i treścią, podporządkowana wymaganiom choreograficznym. W ten sposób, powstał cały szereg utworów Moliera;

¹⁾ Wedle obowiązującej tradycji, król poniechał tych publicznych występów, tknięty (mimowolną zapewne) aluzją, zawartą w kilku wierszach tragedji Racine'a *Britannicus*. Mowa jest tam o Neronie: »Jedyna jego ambicja i zdatność, to powozić kwadrygą na arenie, walczyć o nagrody niegodne jego rąk, i wystawiać samego siebie na pokaz Rzymianom«. *A disputer des prix indignes de ses mains, A se donner lui-même en spectacle aux Romains.*

wśród nich znajdują się dobre komedje — czasem arcydzieła, jak ten *Mieszczanin szlachcicem* —; ale, rozważając je, musimy zawsze mieć na pamięci ich pochodzenie. Nie można np. oceniać samej przez się budowy sztuki, która stanowiła pierwotnie interludjum baletowe.

Przytem, zamówienia takie były zazwyczaj bardzo nagłe; w ciągu kilkunastu dni, trzeba było sklecić przedstawienie: jakoś była rzeczą drugą, termin pierwszą. Toteż, Molier nie robi sobie ceremonji; sięga do swej słynnej »walizy«, w której miał zawsze zapas szkiców, bruljonów: kleci naprędce, zapożycza, kombinuje. Tak powstałi *Natreci*, szereg zabawnych scen, zaledwie spojonych wątłym pozorem akcji: bo też, główną treścią widowiska był balet, sceny te zaś stanowiły jego słowną ilustrację. Takim »komedjo-baletem« było zabawne *Małżeństwo z musu*: prócz samej sztuki, posiadamy scenarjusz baletu, tańczonego przez najświetniejsze dworskie towarzystwo, pomieszanego z zawodowymi tancerzami. Dalej, *Księżniczka Elidy*, kreślona tak pospiesznie, iż, zaczęta wierszem, dokończona jest prozą. Dalej komedja-balet *Miłość lekarzem*, *Grzegorz Dandin*, przy którego ocenie należy zamiętać, że był on też właściwie interludjum baletowem; *Melicerta*, pastorałka skreślona w rodzaju, który Molier tylekroć wyszydzał. Ale zwłaszcza po *Skąpcu* (1668), następuje okres trwający przeszło dwa lata, w którym Dwór pochłania w zupełności twórczość Moliera. W tym okresie powstają: *Pan de Pourceaugnac*, zabawna i pełna głębo-

kich rysów farsa z baletem; konwencjonalna »komedia heroiczna« *Dostojni współzalotnicy; Mieszczanin szlachcicem* (1670), wystawiony w Chambord z okazji polowania królewskiego, oraz *Psyche* wielka farsa, napisana, wciąż na zlecenie Dworu, dla większego pośpiechu do współpracy ze starym Corneillem.

Zazwyczaj, Molier wybierał swobodnie temat do swoich widowisk. Tym razem, nałożono mu go poniekąd, a przynajmniej dwa jego warunki: mianowicie aby utwór był przeplatany śpiewem i tańcem, powtóre, aby zawierał ucieśzną ceremonję turecką. Czemu ceremonia turecka? Miało to swoje polityczne przyczyny. Za Ludwika XIV, Francja zaczęła wchodzić w dość ożywione stosunki z Turcją, turecczyzna była w modzie. Prócz tego, poprzedniego roku, przybył na dwór francuski Soliman, specjalny ambasador dla pewnych negocjacji. Król, dawszy niewiernemu dość długo czekać na audjencję, udzielił mu jej wreszcie we wspaniale przybranej sali tronowej w Wersalu. Chcąc olśnić barbarzyńcę przepychem, Ludwik XIV zasiadł na tronie w umyślnie sporządzonym stroju, cały usiany djamentami, których było podobno za 14 milionów. Cały dwór wystąpił w podobnym blasku, towarzyszyła zaś audjencji wielka parada wojskowa. Turek przybył ze szczupłą eskortą trzydziestu ludzi w bardzo brudnych turbanach; on sam był ubrany nader skromnie. Wobec wszystkich splendorów zachował się z istotną, czy też umyślnie przybraną, wschodnią obojętnością; (legenda wkłada mu w usta słowa, iż

»klacz sultańska więcej ma na sobie klejnotów, niż cały dwór Ludwika XIV«). Wydobył z płócienniej torby list i oddał go. Ludwik XIV potraktował posła dość niegrzecznie, i rozstali się kwaśno; król nie mógł mu przebaczyć efektu który spalił na panewce, dlatego polecił Molierowi, aby osiłą widowiska uczynił blażeńską parodję »ceremonji tureckiej«. Laurent d'Arvieux, który długo bawił na Wschodzie, pomagał, na rozkaz królewski, w skomponowaniu »ceremonji tureckiej«, strojów, etc.

Mając narzucone w ten sposób zakończenie sztuki, Molier musiał znaleźć pomysł, któregoaby ta maskarada była logicznem ujęciem. Znalazł go z łatwością w przywarze, o którą już nieraz mimochodem potraçał, mianowicie w ludzkiej próżności, w owym tak częstym — jakbyśmy to dziś powiedzieli — *sno-bizmie*, czyli nieprzepartym uroku, jaki wywierały na pewne jednostki splendory szlachectwa. Już w *Szkole żon*, Molier żartuje sobie z chłopka, który, mając »aż pół morga ziemi«,

Blotnym rowem otoczył ten majątek pański
I szumnie kazał wołać się *per* »pan Wyspiański«.

co, nawiasem mówiąc, było przejrzystą aluzją do Tomasza Corneille, brata wielkiego tragika i również dramatopisarza, który przybrał do swego plebejskiego nazwiska dodatek *de l'Isle* (z Wyspy). W *Świętoszku*, Orgon podnosi jako niemały atut lapserdaka Tartufa, że się »rodzi ze szlachty«. W *Don Juanie*, pan Niedziela tak jest pod urokiem laskawości pana hra-

biego, który raczył go zapytać o zdrowie żony i dzieci, że nie ośmiela się energiczniej upomnieć o należność. P. de Pourceaugnac sam dobrze nie wie czym jest, jasnie panem czy kauzyperdą. prowincjonalnym, z którego wyrósł i który przebija z pod szlacheckiej fumy. Komedia *Grzegorz Dandin* jest satyrą na człowieka, który, miast żyć w swoim stanie, ciśnie się przemocą w progi szlactwa, poto, aby, za swoje ciężko zapracowane pieniądze, znaleźć piekło w domu, upokorzenie i hańbę. Ten sam ówiek szlachetczyzny, tkwiący w głowie prostodusznego skądinąd miejskiego łyka, stanowi oś *Mieszczanina szlachcicem*.

Wrażliwość na splendory społeczne, osobiwie zaś na urok rodowego »wielkopaństwa« należy chyba do najbardziej zakorzenionych w naturze ludzkiej¹⁾.

¹⁾ Osobnego studjum wymagałaby kwestja *snobizmu* w Polsce, gdzie, wskutek odmiennej struktury społecznej, przybrał on też odmienne i bardzo ciekawe formy. Uzurpacja szlactwa zdarzała się tu może rzadziej; zazdrośna o swój przywilej szlachta rozniosłaby na szablach takiego zuchwalca (*Pamiętniki Ochockiego*); kwitnął natomiast bujnie snobizm wewnątrz-szlachecki. We Francji, szlachta, oparta na ustroju feudalnym, była ściśle rozgraniczona, skatalogowana, opatrzona przeróżnymi tytułami; w Polsce tworzyła ona olbrzymią płynną masę, od zagonowego szlachetki aż do magnata, o znacznie mniej ścisłych rozgraniczeniach. O hierarchji społecznej decydowały majątek, koligacje i »fuma«. Jeszcze większy chaos zapanował z chwilą przemiany w nowożytnie społeczeństwo. Znikły zewnętrzne oznaki odrębności szlacheckiej, kontusz, karabela, a często i wieś; ogromna część szlachty — która

Dziś jeszcze, kiedy »urodzenie« straciło wszelki grunt faktycznego przywileju, demokratyczna Ameryka kupuje w Europie za swe miliony utytułowanych zięciów, niemniej zaś demokratyczna Francja też pono jest wrażliwa na blask arystokracji, którą najpierw starała się wytrzebić, a później odsunąć od wszelkiej roli społecznej. Jest, w tym pociagu, jakiś kult dla czegoś, czego nie można kupić, ani nabyć, ani nauczyć się; kult dla rasy, dla przymiotów tak samo jak dla wad, które z pewnych jednostek, jak poniekąd z całej sfery, czynią misterny i bezużyteczny »przedmiot zbytku«. Jeżeli tak jest jeszcze dzisiaj, cóż dopiero było dawniej, gdy fakt szlactwa dawał dopiero pełnię człowieczeństwa i obywatelstwa,

już poprzednio była, w masie swojej, średnim stanem Polski — wypełniła kadry nowoczesnej »burżuazji«. Nie było u nas nigdy owej wyraźnej etykiety szlacheckiej, jaką stanowili francuskie *de* lub niemieckie *von*. Nazwisko nie mówi prawie nic: mógłbym wymienić kilkanaście nazwisk, które spotyka się zarówno w sferze drobnomieszczańskiej, mieszczańskiej, szlacheckiej i magnackiej. Stąd owe dyskretne wywiady czy to z »dobrych« czy nie z »dobrych«; z »tych«, czy nie z tych... W najbliższej rodzinie jeden członek może się liczyć do »mieszczaństwa«, drugi do »arystokracji«: znowuż rozstrzygają tu »fuma«. Najstarsze rodziny szlacheckie wsiąkały w burżuazję, podczas gdy inne, nieraz bardzo wątpliwe, błyszczały na wyżynach społecznych tytułami. Bo tytuły (które przyszły do Polski po rozbiorach), zamiast być wyrazem uprządkowania hierarchji, przyczyniły się raczej do jej zamącenia. Kupowane u rządów zaborezych za takę przez dobre widziane u rządu jednostki, w dość słabym stopniu były wyrazem istotnych rodowych splendorów; mimo to, brzmieniem

wcielał olbrzymie przywileje materialnej i moralnej natury. Że zaś stan szlachecki we Francji stale i coraz więcej z biegiem czasu pomnażał swoje kadry szczytami urzędniczego i finansowego mieszczaństwa, coś dziwnego, że marzenie o szlactwie było naturalnym kresem kariery niejednego mieszczanina?

Jak bardzo głęboko musi tkwić ta słabość w naturze ludzkiej, dowodzi fakt, iż najświatlejsze, najbardziej wyzwolone umysły, dusze ludzi mających skądinąd tyle osobistych tytułów do błyszczenia, nie były od niej wolne. Któryś z francuskich krytyków zauważył, że, pośród największych pisarzy Francji, dwaj przedstawiają dość okazowy typ »mieszczanina szlachcicem«.

Jeden, to Montaigne, wnuk handlarza ryb, dłu-

swojem, hrabstwo (nawet osławione papieskie) stało się niebawem bardzo realnym i powszechnie uznanym atutem. To wszystko wytwarza w Polsce większą niż gdzieindziej nieuchwytność »sfery«, większe niż gdzieindziej pole do samowolnej rangi społecznej i towarzyskiej, podczas gdy, równocześnie, ta »sfera« i ranga dłużej niż gdzieindziej zachowały swoje zupełnie pozytywne wartości (np. w ustroju rządowym Galicji do ostatnich prawie lat). Totóż, na tle tych odcieni, musiała się rozwinąć istna orgja snobizmu, który, mimo że budził czasem uśmiech, zawsze osiągał niezawodny i praktyczny skutek. Jest to jedna z pierwszych cech towarzyskich jaka uderza u nas obcego: znajomy mój, Francuz, który spędził kilka lat w Polsce, nazywał ją żartobliwie; *le pays de la s-noblesse*. Najwybitniejsze utwory literackie z samego końca XIX i początku XX wieku (*Rodzina Połanieckich, Lalka, Podfilipski, Sprawa Dotęgi etc.*), wypełnione są w znacznej części temi problemami.

goletni sędzia w Bordeaux: jak on mówi o swoich »przodkach«, o swoim zamku; jak omija starannie najmniejszą wzmiankę o swoich latach sędziostwa! Drugi to Wolter; mieszczański synek Arouet, który przybrał sobie bez ceremonji miano *de Voltaire*, przypasał szpadkę, i póty oddawał się złudzeniom obcowania na równej stopie z magnackim światem, póki kije otrzymane z rąk służby na zlecenie kawalera de Rohan nie ściągnęły go z obłoków. Ale któryż pisarz francuski nie starał się »uszlachcić«, przybierając, jak ów Tomasz Corneille, nazwisko i tytuł od jakiegoś folwarczku! Mieszczanin Jolyot tytułuje się *de Crébillon*; zegarmistrz Caron, autor *Wesela Figara*, miał się stać jednym z symbolów Rewolucji pod szlacheckim mianem *de Beaumarchais*. Wnuk wieśniaka Balssa wejdzie do literatury jako *de Balzac*; co więcej, będzie pilnie nawiązywał swą genealogję do dawnego rodu Balzaków, i, w krótkiej epoce swojej »światowości«, wymaluje na drzwiczkach kabrioletu herb Balzaków d'Entraques! Kiedy, w początkach Rewolucji, zapal demokratyzacji ogarnął i szlachtę, Mirabeau, trybun ludu, a zarazem potomek starej feudalnej rodziny, miał, na zebraniu Stanów Generalnych, płomienną mowę za zniesieniem tytułów szlactwa. Osiągnąwszy pełny tryumf, rozgrzany mówca wraca do domu; służący oznajmia mu: »Obywatelu Riquetti, kąpiel gotowa«. Na co, Mirabeau wziął go za kark, zanurzył głowę do wody, i rzekł: »Dla ciebie, błaznie, spodziewam się zostać zawsze panem hrabią«...

Podczas kiedy my doczekaliśmy się skrajnego socjalizmu, niemal bolszewizmu, zanim zdołaliśmy wytworzyć silny stan mieszczański, we Francji jest on już w XVII w. potęgą. Przedewszystkiem, mieszczaństwo jest mózgiem Francji. U nas, w dziedzinie literatury, prawie aż po koniec XIX w., nieszlacheckie nazwisko należy do wyjątków; we Francji, od samego początku, możnaby szlacheckie policzyć na palcach. W rękę mieszczaństwa, pod postacią *generalnych poborców*, skupiają się wysokie finanse, w znacznej mierze i władza: Ludwik XIV rad powołuje mieszczan na ministrów. Mają tedy wszystkie niemal faktyczne siły, brak im tylko tego nieuchwytnego splendoru, bez którego to wszystko jest jakby zatrute: szlachectwa. Szlachectwo to można było uzyskać legalnie, drogą zasług, bogactwa i znaczenia. W braku warunków potemu, można się było wreszcie przemyścić do tego stanu i uzurpować sobie jego tytuł, prowadzić szumny dom, dawać się »naciągać« i wyszydząć prawdziwej szlachcie, aby, w zamian, móc się puszyć wobec prawdziwych mieszczan. Pewniejszą drogą są koligacje, mimo że ta droga była ciernista: wie coś o tem Grzegorz Dandin, który nawet nie chce już korzystać z tytułu *de la Dandinière*, oraz z praw, jakie mu daje związek z rodem la Prudoterie, mających ten przywilej, iż, w domu ich, »życiotek uszlachca« (t. zn. szlachectwo przechodzi i po kądzieli). Obu temi drogami kroczy p. Jourdain, raz sam pnąc się na wyżyny samowłańczego

szlachectwa, powtóre mając stanowcze postanowienie wydać córkę jedynie za szlachcica.

Ponieważ zamówiona przez króla komedia miała, z urzędu, być bardzo wesoła i miała się kończyć szerokiem błazeństwem, Molier musiał, jako okaz dla swej satyry, wziąć typ bardzo jaskrawy. W rzeczywistości, przekształcenie mieszczanina w szlachcica odbywało się zazwyczaj tak, iż mieszczanin polorem swoim, horyzontem, stopą życia zrównał się już poniekąd ze szlachtą; śmieszności, jakie wynikały z jego aspiracyj, były bardziej dyskretne. To nie odpowiadało tutaj celom farsy; dlatego Molier bierze, z pomiędzy mieszczaństwa, typ najbardziej ciemny, nieokrzesany, najnaiwniej próżny, najbardziej oddalony od tego, co uważamy za szlachectwo form i szlachectwo duszy. Ten plebejusz w każdej żyłce, w każdej kropli krwi, ma wprost religijny kult dla urodzenia, dystynkcji, dwornych manier. Kult ten jest tak idealny, bezinteresowny, naiwny, iż działa niemal rozczulająco. P. Jourdain nie pragnie szlachectwa dla kariery, dla przywilejów jakie ono daje: on uwielbia je tak, jak poeta marzoną ideę, rzeźbiarz marzone kształty: ale, dodajmy, jak poeta i rzeźbiarz bez cienia talentu.

Jak często bywa, tam gdzie wyobraźnia poety wydaje się najbardziej wyzwoloną z więzów prawdopodobieństwa, tam życie daje nam w rękę dokumenty, świadczące, iż, w zakresie ludzkiego głupstwa, niema żadnej niemożliwości. Pomysł do swej »ceremonji tureckiej« mógł zaczerpnąć Molier z satyrycz-

nej powieści Sorela (1622) *La vraie histoire de Francion*, gdzie »pedantowi« Hortenzjuszowi Polska ofiarowuje swą koronę, a posłowie tego kraju wręczają mu ją wśród komicznych obrzędów. Ale, w siedemnastym lat po sztuce Moliera, poczciwy proboszcz w Caen dał się, zupełnie podobnie jak p. Jourdain, ustroić w czapkę mandaryna króla Sjamskiego; a nie jest to z pewnością odosobniony przykład grubych mistyfikacji w tym zakresie!

Mimo iż lekcja, jaką u Moliera otrzymuje ten lyk wzdychający do szlachectwa, jest dotkliwa, wszakako, co się tyczy samego p. Jourdain, nie miałobyśmy powodu zbytnio się nad nim rozczulać. Gdyby go brać na serio jako »charakter«, a nie jako ucieśzną marjonetkę przeznaczoną na pacjenta do ceremonji tureckiej, zaledwie możnaby się w nim dopatrzyć jakiejś cechy człowieczeństwa... W domu, egoista, obojętny na losy i szczęście najbliższych, byle dogodzić swej manji; wstydzący się rodziców, których pracy zawdzięcza majątek; dla służby brutal; we wszystkim wrażliwy jedynie na pozór, nigdy na treść: nauka, sztuka, filozofja, wszystko to istnieje dlań tylko o tyle, o ile ma kurs u ludzi »dystygowanych«. Chce się uczyć, ale jedynie dlatego, aby rozprawić w salonie; podziwiał naukę szermierki, iż, przy jej pomocy, można zabić człowieka, nawet będąc tchórzem; pragnie łask Dorymeny, ale tylko dlatego że jest markizą; przytem głupiec, koronny głupiec »w każdym calu«. I dobrze uczynił Molier, odzierając tego p. Jourdain ze wszystkiego, co mo-

głoby dlań budzić sympatję; inaczej ta okrucieństwo, mimo wszystko, mistyfikacja mogłaby nas zasmucić potrośze; a wszak chodziło tu o wesołość. Co prawda, Molierowi nie wiele zależało na zdaniu »potomności«, współczesne zaś świetne towarzystwo miało odporne nerwy!

Omawiając *Mizantropa*, zauważyłem, do jakiego stopnia genjusz Moliera jest bezstronny w odniesieniu do zjawisk życia, i na jakie manowce wprowadza chęć zamknięcia go w jakiejś szufladce. Aby pokazać niebezpieczeństwo, jakim grozi taka chęć uogólnień i upraszczań, nawet u najtęższych krytyków, wystarczy przytoczyć parę różnych zdań o stosunku Moliera do szlachty i mieszczaństwa. »Zachowuje całą tkliwość dla szlachty, jest nielitościwy dla mieszczaństwa«, powiada Sarcey. »Molier — powiadają znowuż bracia Goncourt — jest wielkiem wydarzeniem dla mieszczaństwa, uroczystą deklaracją duszy Trzeciego Stanu... Corneille jest ostatnim heraldem szlachty, Molier pierwszym poetą mieszczań. I jedno i drugie można dojrzeć w tem zwierciadle, które odbija pełnię życia. Molier, kreśląc typ wielkiego pana, odważa się zrobić ze swego Don Juana cynika, lotra bez czci i wiary; ale nie przyjdzie mu do głowy odjąć mu to, co jest znamionną cechą typu: odwagę, brawurę i wdzięk. Mamy, wśród jego szlachty, całą galerję figur najróżniejszego autoramentu: od światłego i dzielnego człowieka, do błazna, pasożyta i trutnia; mamy Klitandra (*Uczone białogłowy*), Alcesta (*Mizantrop*) Doranta (*Krytyka szkoły żon*);

mamy, ^oz drugiej strony, całą galerję »markizów«, mamy pp. de Sotenville (*Grzegorz Dandin*) i hrabinę d'Escarbagnas, nie ustępującą w głupocie, śmieszności i *snobizmie* samemu panu Jourdain. P. Jourdain jest głupcem, ale wysoko urodzony jego przyjaciel Dorant jest szuja.

Toż samo z mieszczaństwem. Już sama ta sztuka wystarczy, aby ukazać mieszczaństwo w jego najrozmaitszych postaciach. Jest śmieszne w panu Jourdain, kiedy sili się być tem czem być nie może i nie umie, i kiedy goni za blichтром, poświęcając dlań treść życia. Jest rubaszne, ograniczone nieco, ale uczciwe, gospodarne, z sercem zacnem, w osobie pani Jourdain. Wreszcie, Kleont przedstawia idealny niejako wzór mieszczanina; światły, prawy, pochodzący z rodziny »która oddawna, z ojca na syna, piastowała zaszczytne urzędy«; sam służył wojskowo, czyli przebył i ten szczebel dzielący mieszczaństwo od szlachty; zamożny wreszcie, jest, słowem, na szczeblu mieszczaństwa, na którym przejście do stanu szlacheckiego jest zupełnie przygotowane; mimo to, nie przychodzi mu na myśl uzurpować, wzorem wielu, tytułu, do którego niema faktycznego prawa. Kleont jest zbyt wzorowem, książkowem przeciwstawieniem pana Jourdain, jest przykładem człowieka, który zrównywa się z klasą stojącą wyżej, przyswajając sobie jej istotną treść, t. j. kulturę, szlachectwo ducha; p. Jourdain człowiekiem, który małpuje ją niezdarnie, starając się jedynie o pozór: strój, zabawy etc. Nie chęć wzniesienia się, stanowiącą wrodzony

pęd ludzkiej natury i jedną z najpotężniejszych dźwięni cywilizacji, potępia Molier, ale sposób. Co gorsza, w pogoni swojej za nowem istnieniem, p. Jourdain zatracił przymioty sfery z której wyszedł, a nie nabeździe nigdy przymiotów sfery do której chce się dostać; stanie się słusznem pośmiewiskiem jednej i drugiej, we własnym zaś domu, w najlepszym razie, przedmiotem pobłażliwego uśmiechu.

Mieszczanin szlachcicem jest dla nas interesujący jako przyczynek do poznania mechanizmu twórczości. Zazwyczaj, mechanizm ten jest dla nas tajemnicą; tu, wiemy, iż punktem wyjścia było zakończenie sztuki, i możemy śledzić, jak cała ona logicznie zeń wypływa. Aby przygotować pana Jourdain do ceremonji tureckiej, trzeba go było zrobić próżnym i głupim; dla kontrastu, który stanowi jego zwyczajną metodę, przyda mu Molier żonę rozsądną i rubaszną; dla stworzenia węzła akcji, córkę i jej »złotnika«, nie odpowiadającego (też zwyczajny sposób Moliera) dominującej manji ojca. A otoczenie pana Jourdain? Z kogóż mogłoby się składać, któż chciałby żyć z tym koronnym cymbałem, jeżeli nie ludzie, którzy wyzyskują jego manję i czerpią z niej korzyści? Wśród nich, nie może braknąć reprezentantów szlachty, iżbyśmy widzieli arystokratyczne zakusy pana Jourdain na przykładzie; ale musi to być arystokracja cokolwiek wątpliwej próby, jeżeli nie co do rodu, to co do obyczajów i egzystencji. Będą wreszcie reprezentanci rozmaitych sztuk, które p. Jourdain pragnie sobie przyswoić, co pozwoli Molierowi

ugodzić bocznym sztychem tak nienawistny mu pod każdą postacią pedantyzm. Tak więc, z danego zakończenia, wypłynęła zupełnie logicznie cała konstrukcja sztuki.

Aby ocenić tę konstrukcję, przekreślmy napis »komedia w pięciu aktach«, jaki dają *Mieszczaninowi szlachcicem* późniejsze wydania. Z punktu widzenia 5 aktowej sztuki, wydałaby się fatalnie zbudowana! Nie jest ona nawet w 3 aktach, mimo że głosi to wydanie pierwotne. Właściwie, akcja nie przerywa się ani na chwilę; w każdym akcie zastajemy ją w tym punkcie w którym skończyła się w akcie poprzednim: jest to jedno ciągle widowisko, przeplatane baletem. A raczej odwrotnie; nie ulega kwestji, iż balet i muzyka Lulliego były główną treścią widowiska; komedia jedynie wkładką. Po przedstawieniu, *Gazette* donosi o »balecie w sześciu scenach, połączonych z komedią«. Podobno nawet Lulli, (który sam doskonale odegrał Muftiego, podczas gdy Molier był panem Jourdain), miał w tece dawną muzykę do jakiegoś tureckiego baletu, którą miał ochotę zużyć.

Oceniamy przeto ten utwór we właściwym świetle; nie stawiamy mu surowszych wymagań prawdopodobieństwa, niż je stawiamy np. dzisiejszej operetce, i dziwmy się nie temu, co w nim, z punktu widzenia komedjowego, brakuje, ale temu, ile wien twórca potrafił włożyć głębokich i nieśmiertelnych rysów. »W sztuce tej, Molier, chcąc być tylko

zabawnym — powiada jeden z krytyków, był głębokim: przypadek, którego trudno mu było uniknąć«.

Zaczyna się ekspozycja godną komedji obyczajowej: sceny p. Jourdain wśród jego nauczycieli rozstrzygnęły o nieśmiertelności tego *Mieszczanina szlachcicem*. Ale ekspozycja ta trwa do połowy sztuki a jeszcze nie widzimy ani śladu elementów akcji: usłyszeliśmy coś o jakiejś markizie, której p. Jourdain ma rzucić bilecik, ale nie wiemy nawet czy jest żonaty i że ma córkę! Molier, zazwyczaj tak wyzyskujący każde słowo, tutaj bawi się niefrasobliwie temi scenkami przeplatanemi muzyką. W akcie trzecim, rzecz rysuje się nieco wyraźniej: poznajemy panią Jourdain, dowiadujemy się o zamiarach obojga rodziców względem córki, poznajemy Doranta i osobliwe rachunki tego wielkiego pana z parwenjuszem: ale, zaledwieśmy usłyszeli zapowiedź schadzki z markizą, już ten nikły wątek ustępuje dygresji w postaci przemilej sprzeczki zakochanej pary, podszytej parą służących. Następuje scena, w której p. Jourdain odmawia córki Kleontowi, i oto Covielle podsuwa swemu panu projekt maskarady. Płyniemy pelnemi żaglami do »ceremonji tureckiej«.

Z tą chwilą, nie żądamy od tej krotchwili ani tyle prawdopodobieństwa, ile raczyła go zachować dotąd. Uczta wyprawiona dla Dorymeny przez Doranta w domu p. Jourdain pod nieobecność żony; serdeczna zażyłość tej arystokratycznej pary z Kleontem, ba, z Coviellem! udział Kleonta w tym przyostrem nieco figlu, wyprawionym przyszłemu teściowi,

etc., etc. wszystko to można oglądać jedynie pod kątem tej pustoty w jakiej było napisane.

A zdaje się, iż, w gorączkowem i tyłą goryczy zatrutem życiu Moliera, był to moment chwilowej pogody, odpoczynku. Satyra jego, tak gorzka, tak okrutna niekiedy, tutaj jest pogodna, uśmiechnięta: cała sztuka robi wrażenie jakby pisanej w lekki rytm tanecznej muzyki, coraz szybszej, coraz bardziej zawrotnej, aby się w końcu zmienić w istną sarabandę powszechnego szaleństwa. Być może, tłem tego pogodnego nastroju było polepszenie stosunków z żoną Armandą, którą Molier zawsze ubóstwiał, a z którą faktycznie w owej epoce nastąpiło zbliżenie. W III akcie (sc. 9) jest urocza scenka sprzeczki kochanków, raz już przedstawiona w *Zwadach miłosnych*, drugi raz w *Świątoszku*, a tutaj podjęta znów z nową świeżością, również w tanecznym niemal rytmie dwóch symetrycznie poruszających się par. Armanda grała Lucylę; otóż, jeżeli mamy wierzyć tradycji pochodzącej od współczesnych, Molier robi sobie tę przyjemność, iż, ustami Kleonta, kreśli żywy portret Armandy; a czyni to z tym akcentem czułości, poza którym, w istocie, można wyczuwać delikatne i tkliwe oświadczyzny samego poety własnej żonie.

P. Jourdain, obok kultu dla urodzenia, dystynkcji, ma kult dla wiedzy. Kult ten jest głupi, powierzchowny, niedorzeczny, ot, taki, na jaki go stać; ale bardzo szczerzy i żywy. Jest coś wzruszającego w tem, kiedy, na sarkastyczne odezwanie żony: »Zapiszesz

się może do szkoły, i dasz się różgą ćwiczyć na stare lata?» odpowiada: »Czemu nie? dałby Bóg, abym mógł dostać różgi tu, przy wszystkich, a w zamian umiał to, czego uczą w szkole«. Albo kiedy, oczarowany horyzontami jakie mu odsłania nauczyciel filozofji, wykrzykuje raz po raz: »O, moi rodzice! jaki mam żal do was, żeście mnie nie uczyli!« Byłoby zgoła coś rozdzierającego w tym wykrzykniku starego człowieka, który zapłonął namiętnością wiedzy, wówczas kiedy już na to zapóźno, gdybyśmy nie wiedzieli, że, jak wspomniałem, temu parwenjuszowi nie o rzecz idzie, lecz o blichtr. P. Jourdain dostaje się w ręce nauczycieli; sceny te wypełniają dwa pierwsze akty, stanowiąc, same dla siebie, nieśmiertelną całość. Mamy tu żywy obraz tego, co tak cechowało ową dawną uczoność, co przywdziewało się wraz z czarną suknią i czapką bakałarską: pedantyzm; ten sam, z którego kreśli wzorki już Rabelais, któremu Montaigne poświęca soczyste rozdziały¹⁾ w swoich *Próbach*. Wiedza, opancerzona jeszcze scholastycznymi formułami, łaciną, stanowiąca monopol biretu, była aż nazbyt często maczugą w ręku głupców, stanowiła własność cechu. Lekarz ówczesny, umiając, w gruncie, dwie rzeczy: t. j. puszczać krew i dawać na przeczyszczenie, przybierał miny człowieka, który wydarł przyrodzie wszystkie tajemnice i kieruje nią dowoli: posłuchajmy lekarzy Molierowskich i ich straszliwej gwary! Toż samo

¹⁾ Księga I. O bakałarstwie, O wychowaniu dzieci.

i reprezentanci innych gałęzi wiedzy mieli swój żargon, wikłając rzeczy proste, zaciemniając jasne.

Temu pedantyzmowi na wszystkich polach wydał Molier niestrudzoną walkę: trzeźwy, jasny jego umysł wszędzie występuje jako rzecznik zdrowego rozsądku¹⁾. Proste służące, wieśniaczki, odzywają się, swą nieuczoną gwarą, trafniej niż ci uczeńcy. Nie wspominam tu o jego walce z pedantyzmem lekarskim; cytowałem już na innem miejscu zdanie, iż »Molier, swemi drwinami z senesu i puszczenia krwi ocalił życie większej ilości ludzi, niż sam Jenner wynalazkiem szczepienia ospy«. Ale i ta walka z pe-

¹⁾ Wspomniałem już na innem miejscu, mówiąc o Montaigne'u, iż walka ta nie była czczą igraszką wesółka. Wszak w r. 1624, czyli prawie współcześnie z Molierem, »trybunał paryski wyświecił ze swego okręgu trzech ludzi, którzy chcieli podtrzymywać publicznie tezy przeciw nauce Arystotelesa, zabronił wszelkiej osobie ogłaszać, sprzedawać i rozpowszechniać twierdzeń zawartych w tych tezach pod rygorem kary cielesnej, i, pod karą śmierci, nauczać jakichkolwiek maksym przeciw dawnym i uczonym autorom«. Pedanci Molierowscy umieli tedy bronić swej twierdzy i osiągnąć ich wprost nie było łatwo: ale bezbronni byli wobec oręża satyry, niewinnej z pozoru, lotnej i wnikającej do wszystkich umysłów. Świętoszki w epoce Moliera zawrżeli oburzeniem i podnieśli krzyk, poznawszy się w Tartufie; ale któryż uczony mógłby się przyznać do tego, iż widzi siebie w postaci Pankracego, Marfurjusza lub tego »nauczyciela filozofji«. I tak, satyra Molierowska urabiała umysły, dla swej obrazowej formy i siły komicznej skuteczniej przygotowując przeobrażenie dusz i obyczajów, niżby to mogły zrobić nawet tak bystre i cięte wywody, jak Montaigna.

dantyzmem naukowym niemniej z pewnością przyczyniła się do oczyszczenia powietrza. A jest ona współdziałająca z potężnym ruchem na tem polu. Kartezjusz (Descartes) pisze swoją *Rozprawę o metodzie* po francusku, aby mówić do wszystkich, nie tylko do zawodowych uczeńców, spodziewając się znaleźć u światłego ogółu mniej uprzedzeń, więcej zdrowego rozumu; Pascal w swoich *Prowincjałkach* odwołuje się z najsztudniejszemi kontrowersjami teologicznymi do serca i rozumu każdego czytelnika.

Już w jednym z pierwszych utworów Moliera *Zazdrość Kocmotuchem* mamy zabawną figurę »Doktora«, który był zresztą w dawnej farsie tradycyjnym tematem do żartów; wraca on jako Metafrast w *Zwadach miłosnych*; rozdwaia się na Pankracego i Marfurjusza w *Małżeństwie z musu*. W *Krytyce Szkoły żon*, Dorant toczy zwycięską wojnę z pedantyzmem literackim; wreszcie, w tym *Mieszczaninie szlachcicem* mamy owego nieśmiertelnego »nauczyciela filozofji«.

Przypomnijmy sobie opis pierwszych nauczycieli, którym, u Rabelego, powierzono wychowanie młodego Gargantui.

Przydano mu wielkiego doktora teologii, nazwiskiem Holofernes, który nauczył go tak dobrze abecadła, iż recytował je z pamięci od końca. Co zajęło mu pięć lat i trzy miesiące. Potem cytował mu Donata, Faceta, Theodoleta i Alana w *Paraboli*, na czem mu zeszło trzynaście lat, sześć miesięcy i dwa tygodnie.

Potem, czytał mu *de Modis significandi*, z komentarzem mistrzów Pyskatego, Nicpotem, mistrza Jana Ciołka, Stękały,

Kujona i wielu innych: na czym zeszło więcej niż ośnaście lat i jedenaście miesięcy. I umiał je tak dobrze, że na wyrywki w każdym miejscu powtarzał je na wspak. I dowodził na palcach matce, *de modis significandi non erat scientia*.

A teraz, odczytajmy lekcję pana Jourdain z nauczycielem filozofji: podpatrzmy tę pedagogię w ruchu, na gorącym uczynku. Zobaczymy, jak z ucznia, który był tylko głupcem, robi się idjotę.

NAUCZ. FILOZOFJI: Głoskę U wymawia się, zbliżając do siebie zęby, nie łącząc ich wszelako całkiem i wydłużając obie wargi ku przodowi, tak, iż również zbliżają się do siebie, nie łącząc się całkowicie: U.

P. JOURDAIN: U, U. Najświętsza prawda: U.

NAUCZ. FILOZOFJI: Wargi wyciągają się tak, jakgdybyś się pan przedrzeźniał: stąd pochodzi, że, gdybyś chciał pokrzywić się komuś i zadrwić sobie z niego, nie mógłbyś pan powiedzieć nic innego jak tylko: U.

P. JOURDAIN: U, U. To prawda. Ach, czemuż nie uczyłem się wcześniej, aby wiedzieć to wszystko!

Jak zawsze, tak i tu, Molier, w głębokiej swojej satyrze, ma odwagę chwycić się najprostszego wyrazu; stąd, scena ta, powierzchownemu czytelnikowi może się wydać prostem blażeństwem; ale każdy, kto się zetknął z nauką i jej problemami, odczuje ile w niej jest głębi, ile wiecznej prawdy. Iluż jest ludzi dziś jeszcze, dla których ten właśnie typ nauki jest równoznaczny z »metodą naukową!« iluż dziś jeszcze patrzy lekceważąco na umysłowość francuską jako na »płytką« i »bez metody!« Szczęściem dla siebie, z tego rodzaju metodą i głębią, Francja

pożegnała się dawno; a ta nieśmiertelna lekcja filozofji *Mieszczanina szlachcicem* nie najmniej z pewnością przyczyniła się do tego.

Wspomniałem na początku, iż Molier, w zamian za swoje obowiązki, cieszył się niezmienną opieką króla. A była mu ta opieka bardzo potrzebna! Nie ma chyba stanu, grupy ludzi, z którąby Molier nie znalazł się w otwartej wojnie. Satyra jego, mimo iż tak dotkliwa, nie koniecznie płynęła z oburzenia; poza *Świętoszkiem* i związanymi z nim ustępami w *Don Juanie* i *Mizantropie*, nie często stosunkowo spotykamy w Molierze tę nutę. Ot, poprostu parska śmiechem na widok ludzkiego szaleństwa i głupoty, tak jakby parsknął śmiechem widząc człowieka siłającego się chodzić na nosie zamiast na nogach. Za pomocą genialnie śmiałych skrótów maluje to lub owo spaczenie ludzkiej myśli, stawiając zwykle tuż obok pion zdrowego i prostego rozsądku: przez co, karykaturalność rysów występuje tem jaskrawiej. Wydwarzania salonowe, kabotyństwo aktorów, pedantyzm autorów, miałość mózgów fircyków dworskich, zbrodnicze nieuctwo i szalbierstwo lekarzy, to preludja do tej wielkiej walki jego życia — walki toczącej się około *Świętoszka*. Jeżeli były stany, których wady uszły pręgierza komedji — jak np. mimochodem draśnięci tylko prawnicy, sędziowie, finansisci, urzędnicy — to z pewnością dlatego, iż Molier zmarł w pełni twórczości; nie wypowiedział o wszystkim swego słowa. Kiedy zaniemógł nagle śmiertelnie na scenie, żaden lekarz nie chciał pośpieszyć mu z po-

mocą; kiedy umarł, żaden ksiądz nie chciał go pochować. Zrozumiałem jest, iż prowadzić taką walkę mógł Molier jedynie o tyle, o ile był pewnym opieki królewskiej; i, w istocie, nigdy się na niej nie zawiodł. Jeżeli, w walce o *Świętoszka*, protekcja króla okazała się niewystarczającą i musiała na kilka lat ugiąć się pod naciskiem kliki, to, w każdym razie, ochroniła Moliera od niebezpiecznych następstw, które inaczej byłyby mu niechybnie groziły. A król bawił się szczerze komedjami Moliera; król widział w nim swego współpracownika w budowaniu nowego społeczeństwa; król wreszcie czuł się tak wysoko ponad wszystkimi stanami, iż nie był nierad, iż Molier każdy z nich ochładza tuszem satyry w jego zbyt górnych pretensjach. Tem tylko możemy sobie tłumaczyć zadziwiającą śmiałość, zuchwalstwo nawet, z jakim Molier odnosi się nieraz do szlachty, zwłaszcza do dworskich paniczów. Markiz w *Krytyce Szkoły żon*, za którego tak brutalnie zemścił się duc de Feuillade, panicze w *Mizantropie*, straszliwy wizerunek młodego magnata w *Don Juanie*, to już rysy dość śmiałe: tu Molier pójdzie jeszcze dalej; tego hrabiego Doranta, człowieka z najlepszego towarzystwa, który bywa na pokojach u króla (o ile się nie chwali), robi bardzo pospolitym rycerzem przemysłu; margrabinie Dorymenie też każe odgrywać dość wątpliwą rolę wobec przyjęć i podarków tego bogatego chama, pana Jourdain. Można sobie wyobrazić, co się musiało dziać w dumnych panach dworskich, kiedy patrzyli na ten obraz jednego ze

swoich, kreślony przez »pokojujca królewskiego« — w ich oczach niemal lokaja!

Grimarest (którego legendy Molierowskie trzeba wszelako brać z ostrożnością) powiada, iż, po przedstawieniu *Mieszczanina szlachcicem*, król nie rzekł ani słowa; dworzanie, ośmieleni milczeniem monarchy, zaczęli szarpać na sztuki komedję i Moliera. Poeta, zgryziony, przez pięć dni nie opuszczał swego pokoju. Kiedy, po pięciu dniach, odbyło się drugie przedstawienie, król przerwał wreszcie milczenie: »Doprawdy, rzekł do Moliera, jeszcze na żadnej z twoich komedji nie ubawiłem się tak dobrze: znakomita jest«. Na co, dworzanie, na wyprzódki, zaczęli się rozpylić w pochwałach. Trudno dziś ocenić, w jakim stopniu ta charakterystyczna anegdota jest prawdziwa; faktem jest, że nie jest ścisła, gdyż wiemy z relacji *Gazety*, że po *premjerze* (14 października), sztuka była wystawiona na dworze 16, 20 i 21 tegoż miesiąca.

CHATEAUBRIAND.

Ku końcowi XVIII wieku, zarówno literatura jak i smak powszechny we Francji zdradzają objawy wyczerpania i oschłości. Uwielbienie jakie otacza Woltera jako poetę, tryumfy autorskie X. Delille, tragedia pseudo-klasyczna, wierszyki i epigramy których mniej lub więcej zręczne szlifowanie staje się niemal obowiązkiem towarzyskim — oto symptomy małości, w której znak weszła ta wielka literatura. Rozpaczny krzyk duszy, rzucony przez Pascala na ulotnych kartkach, które po jego śmierci skupiono pod nazwą *Myśli*, zamarł bez echa; literatura potoczyła się inną drogą, drogą intelektu. Intelekt ten, pod względem jasności, doskonałości wysłowienia, dowcipu, osiągnął nieznane wprzód wyżyny; ale nosi on równocześnie w sobie zaród śmiertelnej choroby; oderwał się od duszy, od zamyślenia nad tajemnicą bytu, tych praźródeł wszelkiej twórczości. Zagadka świata przestała dlań być zagadką; zbadał rzekomo cały jej mechanizm. Dążąc do jasności i ścisłości, obcinał wszystko, co mu było niedogodne lub zby-

teczne; ze świata zaczął widzieć jedynie salon lub strzyżony ogród Wersalu; z człowieka, jednostkę grupy społecznej; z uczuć, grę interesów i próżności. Jeżeli wychyla się poza tę sferę, to też tylko — intelektem.

Humanizm nawet, tak ożywczy i płodny w zaraniu Odrodzenia, zmienił się, z biegiem czasu, w zakrzepłą skorupę klasycyzmu, tamującą kielkowanie rodzimego kwiecia. Dawność, oderwanie od życia, obojętność przedmiotu, stały się prawidłem estetycznym; rdzenny Francuz myślał nazwiskami Brutusów i Epaminondasów; miał na ustach jeno nimfy i bóstwa pogańskie. To, co trzeba czuć, lub przed czym trzeba ze czcią schylić czoło, stało się przedmiotem rozumowania i dylektyki, jeżeli nie szyderstwa. Nuda, niepokój, przesyć, głód duszy, oto powszechny objaw, do którego doprowadza to nadużycie mózgu w najoświecieńszych kołach Francji XVIII w.

Przychodzi Rousseau, i budzi w sercach nieznane źródła ludzkiego uczucia; zjawia się Bernardin de Saint-Pierre, i przetwarza je na nowe przedmioty wzruszeń artystycznych. Ale i Rousseau i Bernardin de Saint-Pierre tkwią jeszcze w epoce, którą mieli odrodzić. Rousseau, mimo że w jawnej walce z *Encyklopedystami*, ileż ma w sobie z ośmnastowiecznego filozofa! Jego pojęcie »Umowy społecznej« jest nawskróś racjonalistyczne; jego teoria dobroci naturalnego człowieka jakże sprzeczną zasadniczym podstawom chrześcijaństwa, które on rzekomo

wyznaje! Rousseau wskrzesił jakoby w ludzkich sercach Boga; ale czemuż był ten jego Bóg? Wychowany w religii protestanckiej, później wieloletni jej renegat, Rousseau wrócił na łono protestantyzmu, który wciela dlań raczej polityczne ideały ojczystej republiki. To też, Rousseau dość obcy był w gruncie temu, co stanowi poezję i urok chrystjanizmu; religja jego nie jest zbyt odległą od owego filozoficznego »deizmu«, będącego raczej formułą rozumowań niż żywą prawdą duszy. Toż i Wolter ufundował w dobrach swoich kapliczkę z napisem: »Wolter — Bogu«.

Przyszła zresztą Rewolucja, to wielkie dzieło które jednak nie mogło się obyć bez ciężkiego i długiego wstrząśnienia. Nieodzwonny ucisk w imię równości i wolności, zdeptanie wszystkiego co było świętem dla wielu, dużo krwi, nędzy: a wszystko to niby ironiczna parodia ideałów Russa, jego sielanki społecznej »dobrego człowieka«... I minęło to wszystko, i Francja zaczęła się budzić do życia, ale była to już inna Francja; niezupełnie świadoma samej siebie, ale z tęsknotą czekająca na nowe twórcze słowo. Człowiekiem, który w danej chwili przyniósł jej to słowo, i który aż po dzień dzisiejszy wytyczył w znacznej mierze drogi literaturze, był Chateaubriand.

W dzień świąt Wielkanocnych r. 1802 ogłoszono uroczyste Konkordat, pakt pojednania między Francją a Kościołem. Po raz pierwszy od dwunastu lat otworzyły się bramy Notre-Dame dla urzędowego orszaku, który wszedł do tumu, gdzie miała się od-

być religijna konsekracja tego święta pokoju. Pierwszy konsul Bonaparte, przybrany w czerwoną aksamitną szatę haftowaną złotem, zasuwający sobą w cień dwóch nieznaczących kolegów, przyjął w bramie święconą wodę, podaną mu przez arcybiskupa paryskiego.

Równocześnie otworzyły się kościoły w całej Francji. Pokolenie, które od czasu Rewolucji żyło pozbawione obrzędów religii katolickiej; drugie pokolenie, które wyrosło zgola w nieświadomości tych obrzędów, z nieopisanem wzruszeniem słuchało głosu dzwonów, śpiewów, organów. Francja poddała się słodkiemu uczuciu, w którego skład wchodziły pierwiastki nie tylko religijnej, ale, możnaby powiedzieć, estetycznej natury; pewne struny duszy, skazane na milczenie, lub nieobudzone jeszcze ale przeczuwane lub pożądane, zaczęły dźwięczeć radośnie.

Tego samego dnia, urzędowy dziennik *Monitor* wital pochwalnym artykułem pojawienie się nowej książki. Książka ta, jak mało która i mało kiedy, odpowiadała stanowi dusz i potrzebom serca, i miała uczynić swego autora najslawniejszym człowiekiem we Francji. Był to *Genjusz Chrześcijaństwa* Chateaubrianda.

W dziele tem podjął Chateaubriand apologję — lub raczej apoteozę — religii chrześcijańskiej. Zamierzył dowieść, iż jest ona jedynie prawdziwą; że jest jedynie dobrą, twórczą, ludzką; a nadewszystko że jest piękną, że mieści w sobie skarby piękna i rodzi piękno, z którem żadne inne równać się nie

może. W tem właśnie dzieło jego było nawskróś nowe, a zarazem było czemś, co odpowiadało potrzebom chwili: książka Chateaubrianda działała niby ów dźwięk dzwonów, głos organów, zapach kadzidla odurzający rozkosznie zmysły.

Powiedzmy odrazu, iż wartość tej książki ocenianej z dzisiejszego punktu widzenia jest bardzo nierówna. Słabą nad wyraz jest jej część »dowodowa«. Pisarz podejmuje tu dziecinną teleologję Bernardina de Saint-Pierre, który kazał widzieć dowód Opatrzności w tem, iż pchły są czarne, aby je było łatwiej złapać (na co słusznie podniesiono wątpliwość, co sądzić w takim razie o pchłach u murzynów), że melon podzielony jest podłużnymi prążkami, ponieważ ma służyć za deser dla rodziny, etc. Tak Chateaubriand przytacza, jako wyraz troski Opatrzności o człowieka, fakt, iż »ptaki wędrowne, dzikie kaczkę, bekasy etc., przybywają do nas wtedy, kiedy ziemia jest ogolono, aby się przyczynić do urozmaicenia naszego stołu«!! Ten rys, to mistycyzm człowieka, który nawykł od dziecka mieć dobrego kucharza. Cała część dowodowa jest mniej więcej tej siły. Bo też rozumowanie nie było zadaniem tego czarodzieja słowa, i nie rozumowania też żądało odeń to umęczone pokolenie; doniosłość książki Chateaubrianda leży w czem innem.

Wiek XVIII, wraz ze swą filozofją, pracował przez dziesiątki lat nad poniżeniem i zdyskredytowaniem chrześcijaństwa. Biblia jest, wedle pojęć Woltera i innych, jedynie stekiem grubych i niedorzecz-

nych baśni; dla Diderota klasztor siedzibą nieuctwa, ucisku i brutalnego sybarytyzmu; wiara stanem ducha godnym prostaków. Wspomniałem już, iż człowiek, który, nawspak szkole »filozofów«, miał odrodzić uczucia religijne Francji XVIII w., był zbuntowanym szwajcarskim protestantem; religja Bernardina de Saint-Pierre, który taką burzę rozpętał w Instytucie tem iż ośmielił się wymówić słowo »Bóg«, była ogólnikowym deizmem, spowitym w strzępy pseudoklasycznej draperji. Chateaubriand był — poza piśmiennictwem ściśle teologicznem — pierwszym, który głęboko odczuł piękno zawarte w księgach Biblii; który nie waha się ogłosić tych ksiąg za największe dzieło poetyckie świata, wyższe od Homera i Wergilego. Jaskrawym satyrom, mierzącym w życie klasztorne, przeciwstawia wzory misyj chrześcijańskich, ogarniających kulę ziemską siecią inteligentnych, ludzkich, w potrzebie gotowych na męczeństwo wysłanników. Wskazuje rolę cywilizacyjną Kościoła w czas zamętu i ciemnoty; odczuwa wreszcie piękno wieków średnich, architektury gotyckiej, rzeczy przed nim we Francji zupełnie nieznanych, utożsamianych z najgrubszym barbarzyństwem, a które po Chateaubriandzie miały się stać kamieniem węgielnym Romantyzmu. Mamy wrażenie, że Chateaubriand jakby zdejmuje kataraktę swej epoki, że ślepi zaczynają widzieć. Żąda ostateczny cios przeżytkom klasycyzmu i jego tak obcej dla naszych dusz mitologii: »...mitologja pomniejsza naturę. Chrześcijaństwo to jedynie, wypędzając te małe

bóstwa z lasów i wód, wróciło poecie swobodę malowania puszczy w ich pierwotnym majestacie... Odtąd, wolne od tej trzody śmiesznych bogów, którzy ograniczali je ze wszystkich stron, lasy wypełniły się olbrzymiem bóstwem...»

I on sam, jakże maluje »te puszcze w ich pierwotnym majestacie«! Człowiek w obliczu miażdżącego przepychu przyrody; technienie nieskończoności wstępujące w jego duszę wraz z szumem lasów i mórz; poczucie mijania i nicości wszystkiego co ziemskie; kruchosc naszych dążeń, ambicji, zapalów — oto stan ducha, jaki, z nieznaną dotąd siłą i artyzmem, wywołuje Chateaubriand pędzlem malarza-poety. Jest to stan, którego ostatniem słowem jest, jeżeli nie Bóg, to przynajmniej owo powagi pełne zamyślenie, które na zawsze płoszy grymas szyderstwa z rzeczy pozaziemskich. I to jest to n ducha, jaki Chateaubriand poddał swojemu wiekowi. Nie miał to być wiek żarliwej wiary; i sam Chateaubriand, mimo iż szczerzy chrześcijanin, nie był nim na miarę Pascalów i Bossuetów. Ale od jego czasu, nawet u tych, którzy mieli — jak np. Renan, Taine — stanąć w jawnej rozbieżności z nauką Kościoła, zawsze pozostanie jedno: zrozumienie i głęboka cześć dla chrześcijaństwa. Więcej jeszcze: jak w XVIII w. piętno śmieszności przyczępione było do rzeczy wiary, tak później przyłgnie ono do »racjonalnego« ateizmu. »Wolterjański« aptekarz Homais, ta postać z *Pani Bovary* Flauberta, jest odwetem za sarkazmy »filozofów«. A jeżeli przez cały wiek, od Wiktora Hugo

i Lamartine'a aż po Verlaine'a, Claudela i dalej, chrześcijański stan ducha miał się stać skarbnicą poetyckich motywów, to jest niewątpliwem dziełem Chateaubrianda.

Ale Chateaubriand jest zanadto ważką indywidualnością jako człowiek, zanadto egotycznym zjawiskiem jako pisarz, aby można było zapoznać się z jego dziełem, nie zapoznając się z nim samym.

Franciszek René wicehrabia de Chateaubriand urodził się w Saint-Malo w Bretanii w r. 1768. Chowany w patryarchalnej surowości w smutnym feudalnym zamku, miał za towarzyszkę losu siostrę Lucyllę, jedyną osobę w rodzinie z którą łączyły go naprawdę bliskie i tkliwe węzły. Jak większość chłopców wzrosłych nad morzem, marzył o podróżach; ojciec rozstrzygnął o jego karierze, uzyskując dlań stopień podporucznika w pułku nawarskim. Niebawem Chateaubriand znajduje się w Paryżu, gdzie pociąga go świat literacki; czyta, kształci się gorączkowo, drukuje jakiś drobiazg w *Almanachu Muz.* Był to początkowy okres Rewolucji; w owej chwili, młody ex-podporucznik (pułk jego już nie istniał) bez antypatii patrzył na ruch, który zdawał się zapowiadać odrodzenie Francji. Ale osobiście, ze swoim nazwiskiem, jako członek rodziny przywiązanej do dawnych tradycji, nie miał co robić w ojczyźnie. Zbudziły się w nim dawne marzenia podróżnicze: puścił się do Ameryki z planem odkrycia drogi do Indyj od północy. Drogi tej oczywiście nie znalazł, ale dotarł dość daleko w głąb puszczy i preryj La-

bradoru, Luizjany, Florydy i znalazł tam — nową drogę dla literatury. Wrócił, wioząc w głowie, lub nawet w walizce, plan czy rękopis powieści *Les Natchez* (miano plemienia indyjskiego), utworu pełnego młodzieńczej świeżości, w którym, na tle pierwotnej przyrody, życie indyjskich plemion splata się z europejską cywilizacją francuskich przybyszów.

Wydarzeniem, które sprowadziło Chateaubrianda do Europy, była wieść o straceniu Ludwika XVI. Bez zbytniej wiary w sprawę rojalizmu, przez prosty punkt honoru szlachcica, walczy w szeregach emigrantów; ranny, chory, pozbawiony środków, dostaje się do Anglii, gdzie cierpi nędzę, stara się wyżyć z lekcji i źle płatnych tłumaczeń, nocami zaś pracuje nad dziełem *Studjum o rewolucjach*. Jestto owoc gorzkich refleksyj nad ludzkością¹⁾, jakie nasunęły mu wypadki w kraju. Dzieło to ukazało się w r. 1797 i przeszło dość niepostrzeżenie. W owym czasie, może pod wpływem ciosów jakie spadają nań raz po raz — najbliżsi krewni, przyjaciele giną na szafocie; matka, siostra, uwięzione — dojrzewają w Chateaubriandzie uczucia religijne, które znajdują

¹⁾ Bieg myśli, jakie nasunęły Chateaubriandowi okrucieństwa rewolucji, pokrewny jest z ideologią bolszewizmu, zawartą w utworze Rostworowskiego *Miłosierdzie*. »Postęp nie istnieje, nie warto robić rewolucji, pragnienie poprawy losu jest złudą, historia kręci się ciągle w kółko«. A przyszłość? Później ujrzy ją Chateaubriand w religji; obecnie odpowiada: »Nie wiem; to, co widzę w historii, to karuzel barbarzyństwa i szaleństwa. Zapewno będzie tak zawsze«.

podkład w naturalnem usposobieniu poety, skłonem do zadumy i smutku. Zaczyna pracować nad *Genjuszem Chrześcijaństwa*. Otrzymałszy pozwolenie na powrót i ustaliwszy się w Paryżu, wyjmuje z tego dzieła jeden rozdział i wydaje go jako oddzielną książeczkę (1801). Była to *Atala* (przeniesiona znowuż do *Genjuszu Chrześcijaństwa* z rękopisu *Naczezów*, z których treścią jest luźno związana). Powodzenie olbrzymie; z dnia na dzień, autor *Atali* staje się sławnym. Wydany w roku następnym *Genjusz Chrześcijaństwa* potęguje jeszcze tę sławę. Pierwszy konsul wyciąga rękę do młodego pisarza, widząc w nim sprzymierzeńca swych pojednawczych dążeń; mianuje go sekretarzem ambasady w Rzymie. Chateaubriand pełni te obowiązki do 1804; na wieść o straceniu księcia d'Enghien wnosi dymisję i staje się do końca nieprzejednanym wrogiem Napoleona.

W r. 1807 ukazuje się *René*, który wprzód, jak *Atala*, stanowił część *Genjuszu Chrześcijaństwa* a raczej, wraz z *Atalą*, przedostał się doń z pierwotnego rękopisu *Naczezów*. Całość tego pięknego rękopisu, oddana do przechowania w Anglii i uwięziona tam aż do upadku Napoleona, ukazała się — przerobiona przez autora — w druku znacznie później. *René* powiększył jeszcze glorię Chateaubrianda, stając się wydarzeniem literackim, niemal na wiek cały brzemieniem w następstwie. W r. 1809 pojawiają się *Męczennicy*, powieść-epopeja, prototyp wszystkich Kwowadisów całego świata, przeciwstawiająca sobie dwie siły, chrześcijaństwo i pogaństwo,

na terenie dawnej Galji. W r. 1811, *Dziennik podróży z Paryża do Jerozolimy*, swobodnie pisany djarjusz podróży, czarujący do dziś dnia swoją stroną opisową i malarską. Cała późniejsza literatura i poezja podróżnicza wiedzie się w znacznej mierze z tego *Djarjusza*.

Z r. 1814 i upadkiem Napoleona, otwiera się dla Chateaubrianda nowa karta. Odnowiciel religji zapragnął stać się odnowicielem tronu. Nim jeszcze Buonaparte, jak go odtąd nazywać będą rojalisci, runął zupełnie, Chateaubriand toruje drogę Ludwikowi XVIII-mu namiętnym i świetnym pamfletem *o Buonapartem i o Burbonach*, który, wedle wyrażenia króla, wart był dlań tyle co cała armja. Odtąd polityka pochłania pisarza. Wciąż wierny tronowi i Burbonom, ale nie zawsze łatwy w swym rojalizmie, to idący z rządem to przeciw niemu, niewygodny jako sojusznik, groźny jako przeciwnik, Chateaubriand znaczy swą działalność szeregiem świetnych artykułów i broszur politycznych. Był parem Francji, ambasadorem w Berlinie i Londynie, ministrem spraw zagranicznych, na którym to stanowisku zdecydował wojnę z Hiszpanją (1823). Po rewolucji lipcowej, wciąż wierny prawej dynastji, składa wszystkie godności, i, wycofawszy się w zacisze prywatne, pracuje nad *Pamiętnikami z zagrobu*, w których złożył dzieje swego życia oraz wiele osobistych porachunków. Dożywszy z kolei upadku Orleanów, zmarł z początkiem nowej republiki w 1848, jako ośmdziesięcioletni starzec.

Jakim był ów człowiek, którego charakter, skupiony w typie Renégo, miał zaciążyć nad całemi pokoleniami w życiu i literaturze? Bezgraniczny egoizm, oto zasadnicza cecha tej natury. Świat cały jest dlań jedynie wielkiem zwierciadłem, które odbija jego postać, udrapowaną, w malowniczej pozie, w płaszcz melancholijnej »fatalności«. I jest w tem, zapewne, poczucie »gestu«; ale niema nieszczerości, pozy. *Choroba wieku*, którą później będzie analizował Musset, i tylu po nim, tutaj ma swój pierwszy symptom. Nieuleczalny smutek, obojętność na wszystko — »na wszystko, prócz religji«, jak mówi; — żrąca nuda, której nie może ugasić ani sława, ani miłość, ani zaszczyty, oto *leitmotiv* tego istnienia, tak szczerze — zdawałoby się — obdzielonego wszystkim co życie dać może. Bo i miłości nie zbywało, nie mogło zbywać temu poecie¹⁾. Wszędzie snują się w jego ślady najświetniejsze kobiety, to namiętne kochanki, to dyskretnie i oddane przyjaciółki, bardzo połowicznie splacane przez tego człowieka, który raczej pozwalał się kochać, niż sam był zdolny do zatracenia się w miłości. I w każdej chwili, na każdym kroku, przy każdym przedsięwzięciu, dźwięczy mu w uchu to pytanie: »I poco? cóż znaczy to

¹⁾ Utarte jest w anegdotycznej literaturze francuskiej powiedzenie, iż Chateaubriand pisał swój *Genjusz chrześcijaństwa*, trzymając na kolanach panią de Beaumont; ale może to tylko skrót stylistyczny. Pewniejszym jest fakt, iż, kiedy wracał z pielgrzymki do Ziemi Świętej, oczekiwała go w Grenadzie pani de Mouchy.

wszystko? czem jest to życie ludzkie tak śmieszne, tak nikłe, tak ograniczone wobec wiekuiestej zagadki bytu?« Przytem duma, duma głęboka, w wielkim stylu, ale niewolna i od malostek; pragnienie sławy, ale równocześnie ironiczny grymas nad jej nicością; chęć władzy, ale niezdolna do ustępstw niezbędnych i aby ją uzyskać i aby ją utrzymać; — oto ów człowiek, ów charakter, który na jednych wywiera nieprzeparty urok, w drugich budzi żywiołową antypatję.

Takim zaklął Chateaubriand sam siebie w ową postać Reného, która, jak wspomniałem, miała zaciążyć nad literaturą XIX w. Wpływ ten jedni mienią jej odrodzeniem; drudzy zastrzykniętą jej trucizną, ale nie przeczy mu nikt. Tajemnicą jego, to przede wszystkim dokończenie dzieła zaczętego przez Russa: wyzwolenie indywidualizmu, udratowanie go, przystrojenie we wszystkie uroki, dostarczenie mu najwspanialszego tła. Od *Wielkiego Testamentu* Villona (1460!) aż do *Wyznań* Jana Jakóba Rousseau, żyła liryzmu kryje się pod ziemią¹⁾; to też, poezja, w tym sensie w jakim przede wszystkim rozumiemy ją dzisiaj, jako bezpośrednią niehamowaną spowiedź, lub jako przepełnienie ogromów wszechświata — sobą, nie istnieje. Ale *Wyznania*, mimo że wyobrażnia tyle ma w nich udziału, są autobiografją, nie kompozycją artystyczną. Ale Rous-

¹⁾ O ile nie zechcemy wciągnąć w jej obręb ogromu niesamowitej poezji, jaka bucha z Myśli Pascala.

seau, mimo wpływu jaki wywarł, nie mógł wprost pociągnąć swoim przykładem. Gest jego, to gest szpetoty: plebejusz ten z jakąś przewrotną rozkoszą obnaża swoje plugastwa, śmieszności, ohydy. O ileż zaraźliwszym stanie się przykład, gdy owa tak długo zdławiona potrzeba udzielania się, amplifikowania swego JA, przybierze powabne rysy arystokratyczne szlachetnego młodzieńca, ściganego przez los nie-szczęściami »jakich nikt nie zaznał«, dręczonego wiecznem niezaspokojeniem duszy, obnoszącego je pod egzotycznymi niebami! Któryż mężczyzna nie zapragnie być Reném? która kobieta zechce kochać innego niż René? Weźmy *Adolfa*, *Spowiedź dziecięcia wieku*, *Pannę de Maupin*; weźmy *Lelję*, tego Reného w spódnicy: zobaczymy na jak wdzięczny grunt padnie ziarno. Gdybyż panna de Lespinasse mogła znać *Reného*! ona, w której nie prócz muzyki i miłości nie mogło zaspokoić głodu duszy! Niebawem, *Renenizm*, przybrany w nowe wdzięki przez angielskiego lorda, miał, pod mianem *bajronizmu*, ogarnąć całą literaturę. Czy się skończył? nie sędzę; znaleźlibyśmy go u pisarzy, którzy z pewnością nie czytali ani jednej litery Chateaubrianda: wyczuwam go w Eryku Falku i innych »potępieńcach« poematów Przybyszewskiego (ciekawem byłoby zestawienie *Renego* i *De profundis*!); wyczuwam w Plasfodorze, bohaterze już nie dzisiejszej, ale »jutrzejszej« sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza¹⁾. Hrabia Henryk

¹⁾ Pragmatyści. »Zdrój«, sierpień 1920.

z *Nieboskiej*, to prawy syn Renégo; Szczęsny w *Horztyńskim*, to jego może najbliższa i najszlachetniejsza filjacja. Hernani, Antony, Didier, *le beau ténébreux* romantycznego dramatu, to potomstwo Renégo. »Melancholja, tęsknota, smutek, zniechęcenie«, będące treścią zmysłowego pesymizmu Tetmajera, to zaczyn Renégo. Nawet Płoszowski z *Bez dogmatu*, to też krew Renégo w jakimś nieczystem krzyżowaniu, którego rodowodu nie podejmuję się wyprowadzać. Jeżeli źródłem przetworzenia duszy nowoczesnej jest Rousseau, o formie tego przetworzenia zdecydował Chateaubriand. Stworzył nieznane przedtem stany ducha, które po nim staną się własnością ogółu.

Nie siłę się, oczywiście, w ramach tego szkicu, wyczerpać istoty tej twórczości. Ale, skoro ktoś przebiegnie, — a mało takich jest dzisiaj — kilkadziesiąt tomów pism Chateaubrianda (wyznaję skromnie iż przeczytałem ich tylko 19), a później, w oświetle- niu epoki, zważy wpływ jaki wywarły one na losy piśmiennictwa całej Europy, uderzyć go musi nie- stosunek między tym wpływem a trwałością arty- styczną utworów. Trzy największe dzieła: *Naczezi*, *Męczennicy*, *Genjusz Chrześcijaństwa*, zaledwie są dziś do czytania. Przyczyn tego jest parę. Po pierw- sze, rozmiar przedsięwzięcia. Przekreślając niejako parę wieków rozwoju piśmiennictwa we Francji, otwierając pole literaturze wyszłej z ducha chrześci- jańskiego, narodowego i romantycznego, Chateau- briand raczej wytyczał drogi przyszłym pokoleniom, niż był w stanie sam wykonać ten zamiar. Wszyst-

kie posiane przezeń idee były płodne i wszystkie zeszły; on sam jedynie w częściach, we fragmen- tach, zdolny był powołać je do istnienia. Przede- wszystkim, brak mu zdolności stwarzania ludzi. Dla Chateaubrianda, istnieje jedynie on sam w obli- czu Boga i natury: jest to organizacja wielkiego lirycznego poety. Ale, aby dać epopeję, a nawet po- wieść, trzeba ją zaludnić, trzeba umieć stworzyć po- stacie ludzkie samoistne i żywe. Otóż, Chateaubrianda człowiek nie interesuje; nie zdaje mu się godnym jego uwagi; stąd, w jego utworach, wszystko co jest człowiekiem, a nie nim samym, jest nad wyraz słabe. Jego wpółdzikie kobietki, Atala, Mila, Celuta, mają pewien fizyczny urok tej dziewiczej natury której są organem; ale wszystko inne osuwa się w kon- wenas.

Wogóle, pisarz, którego zadaniem jest prze- walczyć jakąś epokę, często poniekąd idzie »na faszynę«; inni dopiero korzystają w całej pełni z jego zdobyczy. Nawet w stylu, w języku. Ten niezrów- nany mistrz, słowa, twórca poetyckiej prozy która później tyłu znalazła adeptów, ten odnowiciel który zada cios »starożytności« i pseudoklasycyzmowi, nie zdola się wszelako oprzeć naciskowi współczesnego »stylu«: centaury w zielonym stroju oznacza u niego dragona, cyklop, artylerzystę; ognista rura strzelbę, etc. Nie brak i apostrof do Kaliope, do Muz! Prawda, iż wszystko to mieści się w mło- dzieńczych *Naczezach*; ale wszak rękopis ich prze- rabiał do druku już dojrzały pisarz. A ten naprzy-

klad ustęp, którego nie powstydzilby się sam mistrz złego smaku, Jan Jakób Rousseau:

(Celuta, młoda Indjanka, zakochana w Reném, odnajduje go, gdy ten, wraz z bratem jej Utagamisem, nawpół kona z głodu i wycieńczenia. Zginie, jeżeli natychmiast nie poda mu się posiłku).

— »Nie mam nic, wykrzyknęła Celuta zrozpaczona. Ach, gdyby był moim małżonkiem, gdyby był zapłodnił moje łono, mógłby pić ze swoim dziecięciem ze źródła życia!« Boskie pragnienie kochanki i matki!

Skromna Indjanka zacierwienila się, jak gdyby się przełękała że René ją zrozumiał. Oczy jej wzniosły się ku niebu, twarz stała się jakby natchniona, rzekłby ktoś, iż, w namiętnej wizji, Celuta miała złudzenie, że karmi i syna swego i ojca swego syna.

Przyjaźni! któraś mi opowiedziała te cuda, czemu nie dałaś mi talentu aby je odmalować! Miałem serce, aby je czuć...

Wreszcie, rzecz zabójcza dla dzieła sztuki, to tkwiący w niem odcień dydaktyzmu, celowości. Pod tym względem, autor *Męczenników* jest jeszcze synem XVIII w.; nie sama tylko czysta rozkosz tworzenia, radość artysty, jest jego pobudką; on chce nie tyle tworzyć dzieło, ile działać, i działa, ale — to się mści. Podobnie jak filozofowie XVIII w., tak on wpływa, agituje każdą literą swego pióra, tylko w przeciwnym kierunku: to co oni burzyli, on buduje. Stąd, w *Genjusz Chryścijaństwa* jest coś z dziennikarstwa w wielkim stylu; w *Męczennikach* coś z dydaktyzmu; dwa epizody wyluskane z mło-

dzienniczego gąszczu *Naczezów, Atala i René*, są, obok *Pamiętników z za grobu i Djarjusza podróży*, najbardziej wolne od domieszek mniej czystego kruszcu.

Ale to co nas dzisiaj razi, nie raziło współczesnych, gdyż było z ich ducha; to zaś co Chateaubriand niósł z sobą nowego, było prawdziwą dla nich rewelacją. Przedewszystkiem, olbrzymio rozszerzył horyzont. Przed nim, francuski pisarz zna Francję; z Francji, Paryż; z Paryża, w XVII w. dwór, w XVIII salon; to jest jego świat. Rousseau otworzył oczy na przyrodę; tak ¹⁾, ale dla niego przyroda, to jezioro szwajcarskie i kawałek lasu w Montmorency; potrafi spędzić kilkanaście miesięcy w Wenecji i nie mieć do zanotowania najmniejszego wrażenia (co zresztą przynosi zaszczyt jego szczerości). Od Chateaubrianda, dla poety, kula ziemiska staje się za ciasna. Cóż za różnica w skali! Odczuwa zarówno poezję Tybru i Mississipi, Jerozolimy i Aten, wersetów Biblii i piosenki dziewczyny indyjskiej. Dziewicze lasy Ameryki, ruiny Kolosseum, wieże minaretów, wybrzeża morza Martwego, kolumnady Alhambry, mroczne krużganki klasztoru, wszystko to ogarnia wzrokiem artysty i myślą człowieka. Jest przed nim Bernardin de Saint-Pierre, też wielki odkrywca przyrody, człowiek który (wedle wyrażenia, jakiego Teofil Gautier użył o sobie) widzi świat zewnętrzny;

¹⁾ Nie zapominam, iż pomiędzy Russem a Chateaubriandem był Goethe; ale Goethe zaczął przenikać do Francji dopiero później, i to w dość ograniczonym zakresie, dla obcości języka.

102 CHATEAUBRIAND 163

ale, u niego, z pendzlem artysty nie kojarzy się — jak u Chataaubrianda — dusza wielkiego poety. A sam pendzel, co za różnica:

»...Na przeciwnym skraju widnokregu księżyc ukazał się nad drzewami. Samotna gwiazda wznosiła się pomalą na niebie; to płynęła spokojnie w lazurze, to spoczywała na kępach chmur, podobnych wierzchołkowi gór uwieńczonych śniegiem. Chmury te, zwiżając i rozwijając swe żagle, rozsnuwały się w przeźroczystych pasmach białego atlasu, rozpierzchały się w lekkich kłębach piany, lub tworzyły na niebie lawy lśniącej waty, tak miękkiej dla oka, iż odczuwało ono niemal ich wiotkość i elastyczność. Widok ziemi był niemniej czarujący: niebieskawe i aksamitne światło księżyca lało się w przestrzenie między drzewami i wnikało snopami jasności w gestwiny mroku... W prerji, po drugiej stronie rzeki, blask księżyca spał bez ruchu na trawie; rozrzucone tu i ówdzie i poruszane wiatrem brzozy tworzyły wyspy falującego cienia na tem nieruchomem morzu światła. Wszystko byłoby milczeniem i spokojem, gdyby nie jakiś liść padający od czasu do czasu, nie nagły poszum wiatru, jęk puszczyka... W oddali, chwilami, słyhać było głuchy ryk Niagary, który, w ciszy nocej, odbijał się z puszczy w puszcze, i zamierał w samotnym lesie.

To Chateaubriand; słusznie powiedziano, że w porównaniu, Bernardin de Saint-Pierre ma mały flecik, podczas gdy Chateaubriand całą orkiestrę. Jest to jeden z największych malarzy przyrody jacy istnieli; przytem to jeden z tych wybrańców, do których natura mówi, i którzy umieją powtórzyć jej słowa. Dziś, gdy klisze wszystkich możebnych »pej-

zaży« i »nastrojów« stały się niemal powszechną własnością, nie każdy może odczuje doniosłość jego odkrycia; ale powiedział Henryk Heine: »Pierwszy, który porównał kobietę do kwiatu, był wielkim poetą; drugi — cymbałem«. A kto, w odpowiednim nastrojeniu ducha, odczyta ostatnie rozdziały *Atali*, ten uzna, iż Chateaubriand był, obok Villona, jednym z największych poetów *Śmierci*.

...Księżyc użyczył swej bladej pochodni żalobnemu czuwaniu. Wyszedł, w połowie nocy, jak biała wstalka, która przychodzi płakać na trumnie towarzyszki. Niebawem rozlał po lasach ową wielką tajemnicę melancholji, którą lubi opowiadać starym dębom i odwiecznym wybrzeżom morskim. Od czasu do czasu, zakonnik zanurzał ukwieconą gałąź w poświęconej wodzie; następnie, potrząsając wilgotną kiścią, napawał noc balsamami nieba. Niekiedy, powtarzał na starodawną nutę parę wierszy dawnego poety, imieniem Job; mówił:

»Minałem jak kwiat; uschłem jak ziele polne.

»Dlaczego dano światło nędzarzowi, a życie tym, którzy są w goryczy serca?»

Tak śpiewał starzec. Poważny i jakgdyby rytmiczny jego głos toczył się w milczeniu pustyni. Imię Boga i grobu płynęło ze wszystkich ech, ze wszystkich strumieni, lasów. Gruchania wirgińskiego gołębia, spadek potoku w górach, brzęczenie dzwonu który wołał podróżnych, mieszały się z temi żalobnemi pieniami; zdawało się, iż w Gajach śmierci rozbrzmiewa odległy chór tych co minęli, i odpowiada głosowi Samotnika...

Chateaubriand wskrzesił w literaturze francuskiej, tak zdrobnionej w XVIII w., poczucie wielko-

ści. Wobec tych olbrzymich perspektyw, tych wspinających kontrastów i antytez, zwiastujących już poezję Wiktora Hugo, jakże się nagle płaską musiała wydać *Henrjada* i wierszyki Woltera, jak mieszczańską sama *Nowa Heloiza*! Posłuchajmy Reného:

...Czy to przez wrodzoną chwiejność, czy przez uprzedzenie do klasztorного życia, zmieniłem zamiar i postanowiłem puścić się w podróż... Pelen zapału, rzuciłem się sam jeden w ten burzliwy ocean świata, którego ani portów ani raf nie znałem. Odwiedziłem najpierw ludy których już niema; zapragnąłem usiąść na szczątkach Rzymu i Grecji, krajów o silnej i mądrej pamięci, gdzie pałace tkwią zagrzebane w prochu, a mauzolea królów ukryte wśród głogów. Siło przyrody a słabości człowieka! żdźbło trawy przebija często namiętniejszy marmur, którego wszyscy ci zmarli, tak potężni, nie podniosą nigdy!

Niekiedy, wysoka kolumna jawi się samotnie wśród pustyni, tak jak wielka myśl wznosi się, od czasu do czasu, w duszy spustoszonej przez wiek i nieszczęścia.

Rozmyślałem nad temi pomnikami, we wszystkich przygodach i we wszystkich godzinach dnia. Toż samo słońce, które widziało jak rzucono fundamenty pod te groby, kładło się, w moich oczach, majestatycznie na ich ruinach; księżyc, wznoszący się na czystym niebie między dwiema wpół strzaskanymi urnami popiołów, oświecał błąd grobowce. Często, w promieniach tej gwiazdy tak nastrojającej do marzenia, zdało mi się, że widzę ducha wspomnień, jak siada zamyślony u mych stóp.

Bóg, natura, i... on sam, oto jedyne przedmioty godne spojrzenia i konwersacji poety. Tkwi w tem

pewne niebezpieczeństwo na przyszłość, którego nie zawsze zdoła uniknąć Hugo, zmieniając niekiedy przyrodzoną grandezzę duchową Chateaubrianda w »dętą« cokolwiek bombastyczność¹⁾.

Chateaubriand wreszcie zastrzyknął literaturze ową jakąś *morbidezę*, która tkwi na dnie jego duszy. Jest w nim — zamłodu przynajmniej — jakaś zmysłowa omdlałość, która szuka podniety to w wyzwarowywaniu obrazów pierwotnego życia, gibkich ciał kobiecych deptających bosą stopą chłodne mchy leśne, to znów smaga sobie krew truciznami wynaturzonych uczuć i zgryzot sumienia. Nuda, to sęp żrący całe życie serce Chateaubrianda-Reného; otóż nuda bywa drapieżna, nuda bywa okrutna... Powiedział ktoś, w śmiałym paradoksie, że w Reném jest, mimo wszystko, coś z owego Valmonta z *Niebezpiecznych związków*. »Pani de Beaumont otwiera żalobny orszak kobiet, które przesunęły się przedemną«, notuje Chateaubriand w swoich *Pamiętnikach z za grobu*; a oto urywek z listu, jaki René w *Naczezech* pisze do młodej czerwonoskórej, do Celuty:

»...Nie sądź wszelako, abyś kiedy mogła bezkarnie poddać się pieszczotom innego mężczyzny; nie sądź, aby mdle uściski mogły wymazać z twej duszy uściski Reného. Trzymałem cię na mej piersi w głębiach puszcy, wśród wichru i burzy, wówczas gdy, przeniósłszy

¹⁾ Powiedział ktoś, równie dowcipnie jak niecenzuralnie; »Victor Hugo, quand il n'a pas les Pyrenees pour ch... et la mer pour se laver le c..., il n'est pas content«.

cię przez strumień, byłbym chciał zasztyletować cię, aby przygwoździć szczęście w twojej piersi, i skarać się za to, iż dałem ci to szczęście... Tak, Celuto, jeśli mnie stracisz, zostaniesz wdową: kto mógłby cię otoczyć tym płomieniem, jaki noszę w sobie nawet wówczas gdy nie kocham? Te pustkowia, które wypełniłem żarem, wydałyby ci się lodowate przy innym małżonku. Czegóżbyś szukała w cieniu lasów? niema już dla ciebie złudzeń, niema upojenia, szalu: wszystko ci wydarłem, dając ci wszystko, lub raczej nie dając ci nic...

Czyż, w istocie, nie mógłby czegoś w tym rodzaju pisać Valmont do pani de Tourvel, gdyby ich związek potrwał dłużej? I czyż nie jest uroczą powieścią, w której, nad brzegami Mississipi, młode, wpólnagie Indjanki otrzymują takie listy?

Jeden jeszcze pragnąłbym zanotować znamienny objaw. Tematem do *Renégo* — utworu mającego tak wybitne cechy autobiografii — staje się dla Chateaubrianda uczucie własnej siostry Lucylli, które zresztą, w życiu, nie wychodziło zapewne poza granice egzaltowanej nieco siostrzanej miłości, a które, w jego utworze, nabiera cech platonicznego kazirodztwa. I oto ów dumny wicehrabia de Chateaubriand (Franciszek-René), który z pewnością ostrzem szpady pomściłby wszelki cień zmaży jakąś ktoś ośmieliłby się pokalać jego siostrę, sam wydaje jej dobrą sławę dziewczicą na pastwę nieuniknionych komentarzy ciekawego tłumu, byleby z niej wykroić sutszą drape-rję płaszcza dla swego *Renégo*! To już nowoczesny moloch *literatury*, żarłoczny, bezwzględny, nie oszczędzający nikogo i niczego. Odtąd, świętość własnego

i cudzego życia prywatnego przestanie istnieć dla człowieka naznaczonego piętnem literatury: każdy strzęp duszy, choćby ociekający krwią, stanie się dlań *tematem*. George Sand i Musset, jeszcze dygocący od przeżytego dramatu, na wyprzódki spieszą oddać go, na ciepło, pod prasę drukarską. Naiwna panna de Lespinasse jakże zazdrośnie strzegła tajemnicy swoich listów; nie przyszło jej na myśl, że mogłaby sama szukać na nie wydawcy!

Kiedy Racine, nawiedzony wstajacem z grobu widmem błędów młodości, znalazł się pod grozą hańbiącego procesu, wzdrygnął się, złamał pióro które tylekroć opromieniło poezją występne namiętności, i obrócił resztę życia na skrucę i pokutę. Za naszych czasów, pewien sławny pisarz polski znalazł się zamlodu w więzieniu pod zarzutem otrucia kochanki; wypuszczono go rychło z powodu niewątpliwego *alibi*. Otóż, później, w »nastrojowych« momentach, znakomity pisarz lubił dawać do zrozumienia, że cała ta sprawa nie była znów tak zupełnie niewinna... Ta kokieterja występku, to także *Renéizm* swego rodzaju (*Kwiaty grzechu* Baudelaira!); ale, ponieważ zawdzięczamy mu, w literaturze ostatniego stulecia, nieporównane bogactwa liryzmu, przyjmijmy go wdzięcznem sercem, z »dobrodziejstwem inwentarza«...

STENDHAL: CZERWONE I CZARNE.

Na przelomie wieku XVIII i XIX, widzimy dwie postacie, z których każda jest zupełnem niemal przeciwstawieniem drugiej: Chateaubriand i Stendhal. Jeden czerpie w dawnej Francji idee hierarchji, dyscypliny społecznej, powagi królewskiej, ale odświeża je tchem religijnego odrodzenia; drugi sięga w wiek XVIII swą bezreligijnością, materjalizmem filozoficznym, radykalizmem społecznym, ale i on spleca swój dług romantyzmowi epoki: stanie się piewcą energii, namiętności, wcielonej w rapsod napoleoński. I w kolejach sławy tych dwóch ludzi cóż za przeciwieństwo! Chateaubriand, bożyszcze za życia, dziś jakże opuszczony! Stendhal, nieznany może nawet z imienia większości współczesnych, doczekał się, w pół wieku po śmierci, kapliczki, skupiającej wybrane umysły Francji.

Henryk Beyle (Stendhal) urodził się w Grenoble (w Delfinacie), w r. 1783, z rodziny urzędniczej ocierającej się już o szlacheństwo; matka jego miała nieco krwi włoskiej. Dzieciństwo chłopca było smutne.

W siódmym roku, traci ukochaną matkę; ojciec, dość odstręczający fizycznie i moralnie, nie umiał w dziecku obudzić miłości. Chłopiec chował się u dziadka, lekarza, sympatycznego epikurejczyka-filozofa w ośmnastowiecznym typie. Był to jedyny człowiek w domu, o którym Beyle zachował dobre wspomnienie. Malec wzrasta samotnie, z rówieśnikami nie wolno mu się bawić: od otoczenia czuje się zupełnie odmiennym; żyje sam i wewnątrz siebie. To uczucie odosobnienia, różności od innych, będzie mu towarzyszyło całe życie. Było to w epoce Terroru, niezbyt srogiego zresztą w Grenoble; rodzina Beyle'a żywiła tajemne sympatje monarchiczne, dzieciak był całą duszą z rewolucją. Sam pisze¹⁾, iż chwila, w której przyszła wiadomość o straceniu króla, dała mu »jedną z najżywszych radości w życiu«. Rodzina pokładała nadzieje w armji emigrantów, on patrzył z zazdrością na piękne pułki dragonów ciągnące do Włoch.

Wyrwać się z Grenoble — której pamięć będzie mu zawsze nienawistna — to jedyne marzenie chłopca. Sława, a przez sławę miłość, oto jego ideał od wczesnej młodości. W tym celu studjuje żarliwie matematykę, w której karierą Bonapartego ukazała młodzieży francuskiej drogę do wielkości i sławy. Jakoż, uzyskuje to, iż, w 1799, rodzina wysyła go do Paryża dla dalszych studjów.

¹⁾ *Życie Henryka Brulard*, autobiografia w typie Wyznań Rousseau'a, wydana w długi czas po śmierci Stendhala przez K. Stryeńskiego (1890).

Przybywa, opatrzony listem polecającym do rodziny Daru, spokrewnionej z jego rodziną. Daru, był to surowy i suchy starzec, którego młody Beyle obchodził zdaleka i z uszanowaniem. Starszy jego syn, Piotr Daru, był generalnym sekretarzem w ministerjum wojny; później, jako hrabia Daru, miał się stać jednym z najczynniejszych pomocników Napoleona. Pierwsze wrażenie Paryża było nieszczególne: rozczarowany iż owe piękne chimery które sobie roił nie wyciągają doń ramion, chłopiec błąka się smutny i beczynny. (Dodajmy tu, iż Beyle był krępy, brzydki, jakkolwiek brzydotę jego okupywała żywość spojrzenia i oryginalność fizjognomji; był przytem, w stosunku do kobiet, bardzo nieśmiały, mimo donżuańskich teoryj które tworzył sobie całe życie). Wreszcie, rozchorowuje się. Rodzina Daru bierze go do siebie, a Piotr umieszcza go w swoim biurze.

Naraz, w r. 1800, radosny zwrot w życiu: bracia Daru, powołani do Włoch do armji Bonapartego, polecają krewniakowi aby pospieszył tam za nimi. Siedmnastoletni chłopak, uszczęśliwiony, dosiada konia jak umie, i przebywa przełęcz św. Bernarda w dwa dni po Bonapartem. Na domiar wrażeń, po drodze, pierwszy raz znalazł się w ogniu. Wieczorem, układając się do snu, szeptał sam do siebie słowa, które przez całe życie miały mu wracać na usta: »To tylko tyle?«

Wejście do Medjolanu i pobyt w tem mieście wywarły na młodego Beyle'a czar, pod którym miał zostać całe życie, i który znalazł wyraz nawet na

jego grobowym kamieniu. Miasto, żyjące pod jarzmem Austrii w martwocie i nudzie, z radością powitało w r. 1796 młodą armję francuską, której dwudziestosześcioletni generał był najstarszym żołnierzem! Beyle, nieśmiały i skrępowany w Paryżu, tu, w tem życiu włoskiem, gwarnem, naturalnem, namiętnem, czuje się jak w swoim żywiole. No, i mundur! Chłopak kosztuje nieco bitwy pod Marengo, rychło zostaje podporucznikiem, pierwszy pojedynek, pierwsza miłość (nieśmiała i platoniczna zresztą), słowem — pełnia życia.

Ale niedługo. Rychło znudzony obyczajami garnizonu, towarzystwem nieokrzesanych chwatów, Beyle zbyt często jak na młodego rycerzyka szuka ucieczki w książkach. Wreszcie, korzystając z jakiejś niegroźnej choroby, bierze urlop, spieszy do Paryża, i zostaje tam. Od r. 1801 do 1806, pochłania go literatura: marzy o sławie, o »pisanju komedij jak Moliere«, czyta, pracuje nad sobą, płodzi w pocie czoła liche wiersze. Wśród tego, prawie aż do końca życia, stale serce jego wypełnia miłość; przedmiot jej tylko zmienia się często. W tej epoce, miłość do młodej aktorki, Melanji Guilbert, rzuciła go aż do Marsylji, gdzie spędził rok jako subjekt w przedsiębiorstwie kolonialnem!

Wróciwszy po tej eskapadzie do Paryża, Beyle, wciąż dzięki poparciu rodziny Daru, wstępuje do intendentury (było to w przededniu kampanji pruskiej) i odtąd pozostaje w służbie aż do odwrotu z Rosji. W karierze tej doszedł do dość znacznych godności

(był audytorem w Radzie stanu etc.), a przytem nawłóczył się sporo po świecie. Jako intendent wojskowy, okazał w trudnych okolicznościach wiele energii, odznaczył się w tak ważnem zadaniu aprowizowania armji w odwrocie z pod Moskwy, w czasie którego zjawiał się zawsze u swego szefa, hr. Daru, starannie ubrany i ogolony¹⁾. Ale, w pełni tej heroicznej epoki, Beyle znów czuje się sam i obcy; duch jego buja gdzieś daleko. W Smoleńsku marzy o Medjolanie: w Moskwie rzuca się na znaleziony angielski egzemplarz *Pawła i Wirginji*... Znów daje mu się we znaki towarzystwo bohaterów, powabniejszych pono dla artysty w historii, w poezji, niż w życiu. »Wszystko tu jest grube, brudne, cuchnące fizycznie i moralnie, pisze do siostry ze Smoleńska. Jedyna moja przyjemność, to słuchać trochę muzyki, na rozstrojonem pianinie«... Ożywia go nieco pożar Moskwy. Ale, pisze, »aby się tem rozkoszować, trzeba być samemu, albo w towarzystwie cywilizowanych ludzi. Dla mnie, kampanję rosyjską zepsuło to,

¹⁾ Zaznaczyć tu jednak trzeba, iż anegdotyczne rysy tworzące »legendę Stendhalowską« są nieraz dość wątpliwe, mimo iż pochodzą w znacznej części od niego samego. W obfitym materiale autobiograficznym, krytyka notuje co krok mniejsze lub większe, mówiąc łagodnie, nieścisłości. Jestto ciekawy objaw, iż pisarze, którzy biorą pióro do ręki z potrzeby szczerości, blagują zwykle jak najęci. Ale bo też, nie koloryzować w swojej autobiografii, jestto, zdaje się, zadanie nad siły ludzkie.

że ją odbyłem z ludźmi, którzy potrafiliby pomniejszyć Kolosseum i zatokę Neapolitańską«...

Odwrót z pod Moskwy podkopał mocno zdrowie Beyle'a; w 1813 bierze urlop i spieszy do Włoch. Już w czasie urlopu w 1811, Beyle odnalazł swój medjolański ideał z przed lat jedenastu (Angela Pietragrua) i nawiązał wątek przerwanej miłości, tym razem śmieiej i skuteczniej. I teraz znajduje łaskawe przyjęcie; nasycony na długo heroizmem, nie chce o niczem słyszeć co nie jest szczęściem i miłością. W miesiącu bitwy pod Lipskiem, dziennik, który prowadził Stendhal, notuje jedynie drobne fakty, dotyczące stosunku z Angłą!

I powrót cesarza z Elby nie zdołał wyrwać Beyle'a z jego wywczasów. Uważał snadź losy Napoleona za spełnione. Ostateczny upadek cesarstwa pogrzebał i wszystkie pomysły Stendhala, który wszelako nie pomyślał o tem aby się »pojednać« z Burbonami; dość wesoło przyjmując tę odmianę fortuny, osiada we Włoszech, w kraju, w którym — jak gdzieś pisze — można bez hańby być biednym. W gruncie rzeczy, w tym »człowieku czynu« zawsze tkwił kawał *dyletanta*, smakosza wrażeń, który, tłukąc się z Wielką Armją, obnosił po Europie swą żywą i inteligentną ciekawość. Obecnie, rozkoszuje się włoską muzyką, zwiedza miasta, kościoły, galerje, obraca się w towarzystwie włoskich patriotów, a przede wszystkim — kocha się. Po Angeli Pietragrua, która w końcu okazała się »niegodną«, posiadała jego serce Matylda Dembowska (z domu Viscontini), żona

wiernego generała napoleńskiego. Miłość ta, bez wzajemności, bez nadziei, odpłacana najgorszą monetą bo monetą »przyjaźni«, stanowiła przez kilka lat szczęście i udrękę Beyle'a; gwałtownie przerwana w r. 1821, stała się później natchnieniem książki *O miłości*.

W r. 1814, przypada pierwszy debiut w literaturze Stendhala, a raczej *Aleksandra Cezara Bombet*, pod takim bowiem ukrył się pseudonimem. I dobrze zrobił że się ukrył, książka jego bowiem *O Hay-dnie* okazała się zaczerpnięta, częściowo wręcz przełożona, z *Haydinów* Carpaniego. Zrabowany autor podniósł krzyk, co dało powód do polemiki, dość przykry dla tajemniczego Bombeta. W 1817, wydaje Beyle dwie książki: jedna, to *Rzym, Neapol i Florencja* (pierwszy raz podpisana godłem *de Stendhal*, oficer kawalerji); druga, to *Historja malarstwa we Włoszech*. Pierwszy utwór, to opis podróży, przeplatający drobiazgowo opisy uwagami i anegdotami, w których autor wciąż snuje paralelę między Włochami a Francją, na niekorzyść tej ostatniej. *Historja malarstwa* ujawnia niezwykłą na owe czasy znajomość i odczucie włoskiego Odrodzenia; najbardziej jednak zajmującym rysem jest tu dedykacja, ofiarująca to dzieło *J. Ces. Mości Napoleonowi Wielkiemu*, a zakończona tak:

»Oby, Najjaśniejszy Panie, niebo dało ci tyle życia abyś mógł oglądać Francję szczęśliwą, dzięki konstytucji którą przekazała jej ostatnia twoja Izba. Wówczas, Najjaśniejszy Panie, przebaczy ci ona jedyny

akt słabości który ci może wyrzucać: to, iż, po Waterloo, nie chwyciłeś w ręce dyktatury i zwątpiłeś w ocalenie ojczyzny.

»Wówczas, potomność, odzyskawszy bezstronność spojrzenia, będzie się wahała jedynie, czy ma pomieścić twoje imię obok czy ponad imieniem Aleksandra, a twoi nędzni wrogowie będą znani światu jedynie dzięki temu, iż mieli szczęście być twymi wrogami.

»Pozostaję, Najjaśniejszy Panie,
z najgłębszem uszanowaniem
Waszej Cesarskiej i Królewskiej Mości
Bardzo uniżonym i bardzo powolnym sługą
i P. (poddanym), w swoim sercu,
Żołnierzem, którego ująłeś za kłapę pod Görlitz«.

Dedykacja ta, w 1817, w zaraniu Restauracji, kiedy nazwiska *Buonapartego* nie wymawiało się niemal bez akompanjamentu zniewag, była niewątpliwie aktem odwagi i charakteru. Zresztą, obie książki przeszły dość niepostrzeżenie.

W r. 1821, Beyle traci ojca; śmierć ta zostawia go dość obojętnym; gorzej iż łączy się z nią zawód majątkowy: ojciec, który uchodził za zamożnego człowieka, okazał się niemal zupełnie zrujnowany. Ale, równocześnie, spotyka pisarza sroższy cios: policja austriacka, nierada jego stosunkom z patriotami włoskimi, wyprasza go z Medjolanu. Zostawiając serce i duszę we Włoszech, przy ukochanej Matyldzie, Stendhal wraca do Paryża, którego nie lubił i gdzie nie znalazł prawie nikogo. W Paryżu zostanie aż do rewolucji lipcowej (1830), przerywając ten pobyt jedynie paru wycieczkami do Anglii.

Stendhal, jak większość rozbitków napoleoń-

skich, zbliża się z »liberałami«; wchodzi w dom Destutta de Tracy, filozofa i pisarza, którego zdawna uwielbiał; poznaje Lafayette'a, Benjamina Constant i in. Mięsza się w pierwsze utarczki romantyków i klasyków, i, w broszurze swojej *Racine i Szekspir* (1823), rzuca głośną definicję: »Literatura klasyczna, to ta, która dawała największą sumę przyjemności naszym pradziadom; literatura romantyczna, ta, która daje największą sumę przyjemności nam«. Mimo to, Stendhal niewiele miał powinowactwa z budzącym się ruchem »romantycznym« we Francji; i tu, jak całe życie, pozostaje on odosobnionym: a odrębność ta, która nie pozwoliła mu kosztować pełni uznania za życia, uczyniła go tem cenniejszym *okazem* dla potomnych.

Trudno o dosadniejszy przykład, jak niebezpiecznym jest, w czasie wielkich masowych ruchów myśli, chodzić oddzielnymi drogami. Aby zwyciężyć, trzeba by mieć wytrwałość i upór Balzaka, a tych Stendhal, traktujący literaturę niejako na marginesie życia, nie posiadał. W 1822, wydaje książkę swoją *O miłości*: od 1822 do 1833, czyli przez jedenaście lat, sprzedano jej siedemnaście egzemplarzy! Stendhal czuje to odosobnienie, i tembardziej zasklepia się w niechęci swojej przeciw epoce. W r. 1824 wydaje *Życie Rossiniego*, w 1829 *Przechadzki po Rzymie*, oraz *Armancję czyli sceny paryskie z 1827*.

Rewolucja lipcowa. Stendhal wita ją z sympatją, ale nie biorąc czynnego udziału; noc 29 lipca spędza u kochanki »aby czuwać nad jej bezpieczeń-

stwem«. Zwycięstwo Orleanów jest zarazem odwieciem bonapartystów. Odczuwa to Stendhal, gdyż otrzymuje zaraz stanowisko konsula w Trjeście, gdzie się nudzi, marznie, i gdzie, na szczęście, Austria go sobie nie życzy, pomawiając go o karbonaryzm. Przed wyjazdem z Paryża, zostawia pod prasą rękopis powieści *Czerwone i Czarne*, która wychodzi z druku podczas jego nieobecności, bez powodzenia, jak zwykle.

Odwolany z Trjestu, obejmuje stanowisko konsula w Civita Vecchia, miejscowości, która, gdyby nie bliskość Rzymu, byłaby dlań prawdziwym wygnaniem. Ale i tak, niéwesoły jest ten schylek życia Stendhala. Samotny, starzejący się, siłący się, tu i ówdzie, wskrzesić wzruszenia których czas minął, stara się stworzyć w sobie filozoficzną równowagę, kreśląc wspomnienia młodości¹⁾. Pozatem, wydaje *Pamiętniki turysty*, oraz powieść *la Chartreuse de Parme* (1839), która daje mu poznać smak tryumfu literackiego, pod postacią entuzjastycznego artykułu Balzaka w *Revue de Paris*. Umiera w 1842, licząc lat 59, rażony apopleksją; spoczywa na Montmartre. W ostatnich latach, oburzony *pokojem za każdą cenę* który był dążeniem Ludwika Filipa, oświadczał iż nie chce mienić się Francuzem; gorzki ten nastrój, jak niemniej i pamięć szczęśliwych chwil przeżytych w Medjolanie, wyraziły się w nagrobku, który sobie sam ułożył:

¹⁾ *Życie Henryka Brulard*.
Nowe studia.

ARIGO BEYLE

MILANESE

visse, scrisse, amo

quant' anima

Adorava

Cimarosa, Mozart e Shakespeare¹⁾.

Oto życie Stendhala. A charakter? Nielatwy do określenia. Postać Juliana Sorel niejedno objaśni, byleby jej, oczywiście, nie utożsamiać z autorem. Zdaje się, że wrażenia dziecinne duży miały wpływ na jego rozwój. Natura wrażliwa, czuła, gorąca, zdławiona nieprzyjazną atmosferą, przyuczyła się wkładać maskę, kryć swoje najlepsze strony; toteż, u Beyle'a wciąż spotykamy nieśmiałość pod ironją i brutalnością, sentymentalizm pod pozorami zdobywcy, don Juana. Przytem nieufność, podejrzliwość, ostrożność, które rozwijają się w manję²⁾. Wzrosły w epoce porewolucyjnego zdziczenia moralnego, Stendhal ma w pojęciach swoich zupełną prawie amoralność i niespołeczność; podobny, w sferze myśli, do tych kondotjerów napoleońskich których maluje Balzac, zachowa, jako jedyną busolę, *punkt honoru* i ten *kult energii*, który tamci mieli instynktownie, a on ma świadomie. Ów kult energii znajdzie wyraz w uwielbieniu dla Napoleona, oraz w rozkoszowaniu się hi-

¹⁾ »Henryk Beyle, Medjolańczyk, żył, pisał i kochał takiem sercem jakim ubóstwiał Cimarozę, Mozarta i Szekspira«.

²⁾ W najniewinniejszych listach, Stendhal nieustannie posługuje się kryptonimami.

storją Włoch z epoki Odrodzenia. Tę stronę natury Stendhala łagodzi — nie sprzeciwiając się jej zresztą — bardzo szczerza i żywa wrażliwość artystyczna, dająca mu, w muzyce zwłaszcza, łatwej muzyce włoskiej, kosztować słodczy niemal zmysłowych; natomiast w ciągłej wojnie z żywiołowością charakteru jest rozwinięty w wysokim stopniu zmysł analizy, zdolność i nawyk kontrolowania, uświadamiania sobie uczuć. Stąd, naturę Stendhala wypełnia raczej apostołstwo namiętności, jako stanu dającego największą pełnię życia, niżeli sama namiętność, którą musi stale porażać zbytnie jasnowidzenie inteligencji. Gra wszystkich tych sprzeczności daje Stendhalowi bardzo ciekawą i złożoną fizjognomję.

Jako umysłowość, Stendhal tkwi korzeniami głęboko w XVIII w.: racjonalizm Woltera i encyklopedystów, ateizm lubujący się w conceptach na temat Boga *à la* Chamfort, nienawiść do prawdziwych i mitycznych »jezuitów« dochodząca do manji, oto cechy Stendhala, w których również daloby się odnaleźć wpływy działające nań — pozytywnie lub negatywnie — w dzieciństwie. Celem człowieka jest szczęście, t. zn. wyciśnięcie możliwie największej sumy rozkoszy, wrażeń: oto główna zasada filozofji, którą on sam nazywał *beylizmem*. Ale, poprzez te racjonalistyczne koncepcje, ezuc wiew jakiegoś romantycznego szaleństwa, szaleństwa na zimno, które Stendhala jako pisarza broni od oschłości. Cóż, wedle *beylizmu*, może dać największą sumę wrażeń? namiętność, choćby przyszło dla niej zaważyć życie;

choćby bezcelowa, niedorzeczna. Ta apologja namietności, tak oddalająca Stendhala od ośmnastowiecznych filozofów, z którymi ma tak bliski punkt wyjścia, świadczy iż, między XVIII w. a nim, był — Napoleon.

Ciekawy jest stosunek Stendhala do Napoleona. Zrazu, po 18 *brumaire*, jak przystało na młodego republikańsina, widzi w nim tyрана, człowieka który »skradł ludowi wolność«. Nie przeszkadza to zresztą Beyłowi iść za gwiazdą napoleońską; zachowanie się jego jednak w najcięższych latach próby, w r. 1813, 14, 15, nie świadczyłoby o fanatyzmie... Nie było w nim materiału na jednego z Heinowskich »dwóch grenadjarów«. Ten inteligentny amator wrażeń oglądał epopeję napoleońską z zanadto bliska, zanadto od strony kulis¹⁾. Dopiero później, obraz Napoleona i jego dzieje, oglądane z właściwej perspektywy, opromienione ciepłem własnej młodości Stendhala, staną się dlań przedmiotem trwałego ukochania, uwielbienia.

Stendhal był, jak powiedzieliśmy, zjawiskiem odosobnionem. W epoce wielkiego przełomu i potężnych prądów duchowych, nie mieszał się z nikim,

¹⁾ Przeglądając »Niewydane listy Stendhala« (*Souvenirs d'egotisme et lettres inédites*) natrafiłem na taki ustęp, bardzo znamienity w zestawieniu z militarno-heroicznymi marzeniami młodego Juljana Sorel! W r. 1801, Beyle pisze do przyjaciela: »Wyrzekłem się sławy wojkowej, ponieważ z a n a d t o trzeba się płaszczyć aby się docisnąć do pierwszych miejsc, a jedynie tam czyni się na widoku«.

nie należał do żadnego obozu, był sobą. I nie mogło być inaczej; wszak i jego bieg życia odległy był, jak widzieliśmy, od utartych dróg literackich. Nie jest pisarzem-zawodowcem; patrzy na życie bezpośrednio, nie przez pryzmat kałamarza. Przytem, znaczną część życia spędza poza Francją; jak na francuskiego literata, dla którego często świat zamyka się w Paryżu¹⁾, to zjawisko niezwykle. Podczas gdy Romantycy opiewają Andaluzyjki i odalisy siedząc u Tortoniego na bulwarach, on żyje bujnym życiem cyganerii wojkowej, albo leniwem życiem Włoch, wypełnionem wrażeniami: wrażeniami oczu, uszu i serca. I przez niego przepływa wielki prąd romantyczny epoki, ale jakiś przetworzony. Stendhal, który we wszystkim jest przeciwnym biegunem Chateaubrianda, pod tym względem spotyka się z nim: każdy z nich, na inny sposób, przyczynił się do rozszerzenia horyzontu; obaj są wielkimi *globetrotterami*, wybiegającymi w zupełnie naturalny sposób myślą i uczuciem poza horyzont Francji. I zarazem, przy całej duchowej antypatii Stendhala do Chateaubrianda, możemy wszelako połączyć ich jednym nazwiskiem, aby zrozumieć jak krętymi drogami żłobi sobie drogę bieg Romantyzmu. Nazwisko to, to Byron, który tyle czerpie z Chateaubrianda,

¹⁾ E. Goncourt, najczystszej krwi »literat« jaki kiedy istniał, powiada gdzieś, że tematem dla literatury może być tylko Paryżanin; reszta, to *historja naturalna*.

a dla którego znowuż Stendhal ma tak gorące uwielbienie¹⁾.

Niezmiernie interesujące są pośmiertne dzieje glorii Stendhala. Za życia, utwory jego przechodziły dość niepostrzeżenie; nietyłe w kołach literackich, w których miał swoją reputację oryginała i żonglera paradoksów, ile wśród publiczności. Drugą część broszury *Racine i Szekspir*, która jest pamfletem wymierzonym w p. Auger, prezesa Akademii, zaczyna Stendhal od słów: »I ja, i p. Auger jesteśmy zupełnie nieznani...« Można sobie wyobrazić minę Akademika, gdy wyczytał te słowa! Istotnie, około r. 1830, tyle świetnych nazwisk weszło na horyzoncie literatury, iż Stendhal, idący niedbale swoją koleją, poza wielkimi gośćmi, musiał pozostać nieznany.

Kiedy, w 1854, Sainte-Beuve omawia jego zbiorowe dzieła, wydane staraniem wiernego przyjaciela Colomba, notuje budzące się zainteresowanie pismami Stendhala; mimo to, sam »książę krytyki« odnosi się do nich w sposób nader umiarkowany. Chwila Stendhala dopiero miała nadejść; i co ciekawsze, miała nadejść ściśle według daty, którą sam przepowiedział: niejednokrotnie, w zapiskach swoich, powiada, iż będą go czytać w r. 1880. Istotnie, w tej epoce, sława Stendhala, zapoczątkowana uwielbieniem Taine'a, urasta do niesłychanych rozmiarów, zwłaszcza

¹⁾ Kiedy Stendhal poznaje Byrona w Medjolanie, jest tak wzruszony, iż ledwie może się wstrzymać, aby go nie pocałować w rękę.

wśród »śmietanki« intelektualnej. Richepin opowiada — a potwierdza to i Bourget¹⁾ — iż, w jego pokoleniu, było kółko młodych pisarzy, umiających dosłownie całe *Czerwone i Czarne* na pamięć; gdyby nawet było w tem nieco przesady, kult Stendhala pozostaje faktem. Najsprzeczniesze szkoły literackie powołują się na jego ojcówstwo, przeciągają do swego obozu, często z osobliwym skrzywieniem duchowego wizerunku Stendhala: Zola czyni go ojcem naturalizmu, Bourget widzi w nim pierwowzór wytwornego dyletanta, kosmopolity duchowego, podczas gdy młoda szkoła francuska wywodzi zeń swój kult woli! Powstaje, około lat dziewięćdziesiątych, »klub Stendhalistów«, a pierwszym jego prezesem był rodak nasz, Kazimierz Stryeński, brat krakowskiego architekta, niestrudzony wydawca i komentator pośmiertnych pism Beyle'a²⁾. I dziś kult ten nie wygasł bynajmniej; jako dokument jego wystarczy wymienić rozpoczęte tuż przed wojną³⁾ zbiorowe wydanie pism Stendhala oraz *Stendhalianów*: wydawnictwo podjęte na taką skalę, iż mało który z francuskich pisarzy doczekał się podobnego. A mimo to, oficjalna historia literatury nie jest zgodna co do

¹⁾ *Essais de psychologie contemporaine.*

²⁾ *Kroniki włoskie, Życie Napoleona, Nowele, Korespondencja, Dziennik egotyzmu, Lamiel, Życie Henryka Brulard.*

³⁾ Paris, E. Champion 1913—1919; dotąd wyszło 9 tomów, z których pięć obejmuje utwory Stendhala, cztery zaś materiały biblio- i biograficzne.

stanowiska Stendhala: jedni pomijają go prawie zupełnie¹⁾, inni stawiają obok, ba, powyżej Balzaka.

Pragnę nie tylko ten jeden utwór Stendhala dać w ręce polskim czytelnikom; dlatego, nie siłę się w szkicu niniejszym wyczerpać jego bogatej i bardzo złożonej indywidualności. Przyjrzyjmy się teraz powieści *Czerwone i Czarne*. A trzeba się w niej nieco rozpatrzeć, gdyż książka ta, z pewnością jedna z niepospolitszych swego wieku, dziwnie jest skomplikowana; łatwiej się poddać jej wrażeniu, niż je uświadomić i zanalizować.

Wystarczyłoby się poddać; ale i to wrażenie jest bardzo niejednolite; czytając ten utwór (zwłaszcza ponownie), to pływa się w rozkoszy, to znów wrzusza się ze zniecierpliwieniem ramionami; bądź co bądź, po odłożeniu książki, przemaga jej urok, pozostawiając w duszy ton niezatarty i odrębny. Zdaje mi się, iż trzeba by wyróżnić w tem dziele dwa elementy, niezawsze dobrze zespolone z sobą, i stąd te dysharmonje. Jeden element, to powieść społeczna — ta *Kronika XIX wieku*, jak ją nazwał sam autor w podtytule. A sam tytuł? uważano go niekiedy za niezrozumiały; jest chyba zupełnie jasny: *Czerwone i Czarne*, to mundur i sutanna; to dwie Francje, Francja Napoleońska i Francja Burbonów, która nastąpiła nagle po tamtej²⁾ brutalnie dławiając rozkołysany w młodocianych duszach hymn sławy i czynu.

¹⁾ Faguet, *XIX Siècle*.

Odczytajmy drugi rozdział *Spowiedzi dziecięcia wieku* Musseta:

...Dzieci patrzyły na to wszystko, myśląc ciągle iż cień Cezara wylądował w Cannes i zdmuchnie te upiory; ale cisza trwała ciągle, na niebie zaś widniał jeno odbłask białych lilij. Kiedy chłopcy mówili o sławie, powiadano im: »Zostańcie księżmi«; kiedy mówili o ambicji: »Zostańcie księżmi«; o nadziei, miłości, sile, życiu: »Zostańcie księżmi«...

Pomiędzy Rewolucją a upadkiem Napoleona upłynęło lat dwadzieścia pięć. Przez ten czas, lud zdobył ziemię, zdobył świadomość samego siebie, zdobył przede wszystkim, dzięki swemu Cesarzowi — godność. Niejeden syn ludu został marszałkiem Francji; nie było wsi, gdzieby, na piersiach robotnika, chłopca, nie czerwieniła się wstążeczka Legji. W epoce napoleońskiej, lud francuski, w czarodziejskim jakimś skrócie, przeżył wieki bohaterskiej historii Francji; w siedmiomilowych butach dognał swoich starszych braci. Odebrawszy już poprzednio szlachcie wszystkie przywileje, wydarł jej ten ostatni, bez którego z r ó w n a n i e nie byłoby nigdy istotnem: przywilej bohaterstwa, przywilej umierania za ojczyznę, za chimere sławy — szlachetniejszej jeszcze, ofiarniejszej, bo bezimiennej! — umierania pięknie, z chwałą; wydarł jej całą poezję heroizmu i przewyższył o tyle, o ile Napoleon przewyższył wszystkich dawnych wodzów. Z tą chwilą, supremacja urodzenia pogrzebana była bez powrotu; z tą chwilą dopiero wielkie dzieło Rewolucji dokonało się w całej pełni.

I oto nagle, przy pomocy obcych bagnetów, wraca miniony porządek rzeczy; zlagodzony, to prawda, ale siłący się wszelkimi sposobami odzyskać dawne prerogatywy; oto nagle zatrzaśnięto bujnej młodzieży francuskiej wrota do sławy, do czynu, które uchylili Rewolucja, które otworzył na oścież Napoleon. I znowu, jak przed wielką Rewolucją, lud szarpie niecierpliwie swe pęta i szemrze; ale to już inny lud: ani śladu w nim dawnego niewolnika; lud górujący nad tymi, którzy chcą mu się narzucić za panów, wszystkim: inteligencją, polotem, wolą, odwagą osobistą. Między Ludwikiem XVI a XVIII był — Napoleon. I niedługo uda się utrzymać tamy; przyjdzie r. 1830, i lud zerwie się jeszcze raz, i zmiecie — prawie bez krwi rozlewu, tak słaby i mdły napotka opór — swoich niepowołanych opiekunów.

Wspomniałem, iż, na schyłku życia, Stendhal podjął zadanie spisania historii swego Cesarza. Nie dokończył tej historii, która obejmuje ledwie kilka lat i pozostała w postaci bruljonu; ale są w niej ustępy, należące do pięknych kart francuskiego piśmiennictwa. Daleko tu jesteśmy od sceptycznych refleksji, które spotykaliśmy w listach kreślonych »na gorąco« z biwaków. Rzeczywistość szlachetnieje, przetwarza się w poezję; małe prawdy codzienności roztopiły się w wielkiej prawdzie dziejów.

»Doznaję uczucia jakby religijnego wzruszenia, kreśląc pierwsze zdanie dziejów Napoleona... Spodziewałem się, że ktoś z tych, którzy patrzyli na Cesarza, podejmie opowieść jego życia. Czekalem dwadzieś-

cia lat. Ale wkońcu, widząc że ten wielki człowiek staje się coraz więcej nieznany, nie chciałem umrzeć, nie wyraziwszy mniemania, jakie mieli o nim niektórzy towarzysze broni...

...We wszystkich sercach wladalo wówczas głębokie uczucie, którego nie widzę już śladów. Niechaj czytelnik, o ile ma mniej niż pięćdziesiąt lat, zechce sobie wyobrazić, wedle książek, iż w 1794 nie mieliśmy ani cienia żadnej religii; nasze wewnętrzne i pełne powagi uczucie skupialo się cale w tej myśli: być użytecznym ojczyźnie.

Wszystko inne, odzież, żywność, stopnie, bylo w naszych oczach jedynie nędznym i znikomym szczegółem...

On był naszą jedyną religią...

Z tego kultu, z tej religii, wyrósł młody Julian Sorel, któremu przyjaciel jego, stary felczer armii napoleońskiej, zostawił, za cały legat, *Pamiętnik z wyspy św. Heleny* i swój krzyż Legii honorowej.

Powieść Stendhala *Czerwone i Czarne*, pisana tuż przed 1830, cudownie oddaje ton duszy nowej Francji. Zestawmy trzy typy, w których ujawnia się lud w literaturze francuskiej: Kubuś¹⁾, zacny, dobroduszny, pobłażliwy, przywiązany jeszcze do pana, którego przerasta inteligencją i charakterem; *Figaro*, zniecierpliwiony, gorzki i niebezpieczny już pod swą niefrasobliwą wesolością; wreszcie ten Julian Sorel, posępny, groźny, wcielenie napiętej ambicji, woli i myśli; co więcej, fanatyk *honoru*, mimo iż pojętego nie raz dość osobliwie.

¹⁾ Diderot, *Kubuś fatalista i jego pan*.

Honor! to także przywilej, który lud wydarł szlachcie, i który rzecznik tego ludu, Julian Sorel, pielęgnuje z żarliwością neofity. Postawmy obok siebie te dwa wcielenia ludu: Figara, zwiastuna Wielkiej Rewolucji, i Juliana Sorel, zwiastuna dni lipcowych. Cóż za przepaść! Już to samo, iż figury wyrażającej bunt ludu, figury w którą włożył tak wiele z samego siebie, Beaumarchais nie wahał się zrobić lokajem, jest bardzo wymowne. Figaro ma wszystko: energję, inteligencję, talent, prawość, serce; ale brak mu jednego: — godności. Ta zostaje jeszcze dziedziną hrabiego Almawiwy, i najbardziej rewolucyjnemu pisarzowi nie przyszło na myśl mu jej wydzierać. Figaro jest jeszcze krewniakiem owego *vilain* z dawnej komedji: schowa do kieszeni policzek, byle osłodzony ciężką sakiewką.

Cóż za skok do Juliana! ten cierpi na istny przerost godności osobistej, obolałej, podejrzliwej, zdolnej do wszelkiego szaleństwa, do zbrodni! Co mu ją dało? owa wstążeczka Legji, przekazana mu w spadku przez starego felczera. Ta ewolucja, ta głęboka przemiana duchowa, znajduje w powieści Stendhala wspaniały wyraz.

To jeden motyw książki; a teraz drugi. Wspomnieliśmy w biografji Stendhala, iż wielkiem zatrudnieniem jego życia była miłość. Jej oddał najlepsze swoje siły, o niej napisał całe dzieło, ona wciska się we wszystkie jego utwory. I oto drugi element utworu: powieść miłosna, wcielenie marzeń o miłości, jakie Stendhal snuł całe życie. Zawdzięczamy

temu głęboką analizę serca ludzkiego, zawdzięczamy wiele niezapomnianych scen, wreszcie dwa uroczne i wspaniałe prawda typy kobiece; ale także i niejedną rysę w tem dziele. Julian, owo dziecko ludu, wcielenie jego upokorzeń, krzywd i odwetu, jest równocześnie »dzieckiem rozkoszy«, rodzajem *bel-ami*, którego ubóstwiają na kolanach wielkie damy, ku któremu wyciągają się wszystkie ramiona kobiece. Ba, nie tylko kobiece: w rezultacie, począwszy od wiernego Fouqué aż do margrabiego de la Mole, wszyscy, których Julian spotyka na drodze życia, licytują się formalnie o niego, spieszą z ofiarą pieniędzy, gotowością stworzenia losu, etc. I to przeszkadza nieco: kiedy ten Julian, który, w rezultacie, poza przykrościami krótkiego pobytu w seminarjum, pędzi życie arcy-wygodne i przed którym ściele się ono różami, wciąż występuje z pretensjami do społeczeństwa i uważa się za srodze pokrzywdzonego, ponieważż niema... renty, mimowoli wzruszamy ramionami.

Ten rozdzwięk wynika może z pewnych niedostatków techniki. Pamiętajmy, że jestto jeszcze powieść przed-Balzakowska. Stendhal bystro widzi i silnie ujmuje jej linję społeczną w głównym zarysie, ale, w przeprowadzeniu, nie umie może zespolić problemów społecznych z problemami miłosnymi książki. Balzac wie, że miłość plebejusza, człowieka pracy (*Córka Ewy!*) inne przybierze formy niż miłość człowieka dla którego jest ona jedynem zajęciem; Stendhal osadza ją jeszcze w ramie trącej abstrakcją

XVIII w. »Palac de la Mole« niedaleko leży od zamku w *Niebezpiecznych związkach*; Julian prowadzi tam istne życie jakiegoś Valmonta: w nocy odwiedza damskie sypialnie, w dzień harcuje na koniu, »albo pędzi dni przy małym okienku na poddaszu«, śledząc postać Matyldy w ogrodzie. O tem, iż rzecz toczy się w Paryżu, wiemy jedynie teoretycznie; nie widzimy ani śladu reakcji tego Paryża w Julianie. Porównajmy, pod tym względem, powieść Stendhala z *Ojcem Goriot* albo *Straconemi Żłudzeniami*.

Fakt tedy, iż *Czerwone i Czarne* jest powieścią przed-Balzakowską, z jednej strony pomnaża nasz podziw dla genialnej intuicji i talentu Stendhala, z drugiej tłumaczy nam wiele szczegółów utworu. Stendhal ma dość fantastyczne pojęcia o mechanizmie społecznym. I gdzież go miał poznać? Nie na biwakach armji, ani na Operze w Medjolanie. Spół, w jaki Julian, ten kmiotek okrzesany przez panią de Rênal i świeżo przybyły z seminarjum, doprowadza do porządku interesy p. de la Mole, właściciela jednej z największych fortun we Francji, jest rozbrajający naiwnością! Czuć, że jeszcze nie przyszedł Balzac i nie wprowadził do literatury swojej armji adwokatów, rejentów, gieldziarzy... Julian Stendhala jest tu raczej »faworytem«, dworzaninem dawnych czasów...

Jedna jest jeszcze rzecz, którą różni się Stendhal od Balzaka. Balzac ma, w odniesieniu do społeczeństwa, bezstronność przyrodnika. Wiemy, że wyznawał on, może nawpół przez snobizm, zasady ro-

jalistyczne, ale dzieło jego nic o tem nie wie. Oko artysty, myśliciela, jest tu ponad Francją rojalistyczną, rewolucyjną, napoleońską: widzi całokształt społeczeństwa, jego najróżniejsze przekroje, szczegółowe funkcjonowanie jego motorów, trybów, transmisji. Inaczej u Stendhala: książka jego jest pamfletem. Zapatrzonny w epopeję napoleońską, której czas bezpowrotnie minął i do której sam Stendhal inaczej się odnosił póki trwała, nie chce rozumieć tworzącego się nowego społeczeństwa, będącego amalgamatem dawnych i nowych idei. Podobny tym rozbitkom Napoleońskim których maluje Balzac, dąsa się na Burbonów, widzi wszędzie jezuitów i jezuickie intrygi¹⁾, Eks-żołnierz, gardzi w gruncie »cywilami«; w pracy ich, budującej nową Francję, widzi jedynie płaskie zabiegi materialne kramarzy.

Tak jak Stendhal nie rozumie społeczeństwa które go otacza, tak samo niebardzo rozumie ludzi, poza sobą i kobietą którą kocha. Każda z jego postaci, to marionetka poruszana jednym sznurkiem. Przypomnijmy sobie to wspaniałe studjum »entomologiczne«, jakim jest taki p. de la Baudraye w *Muzie z Zaścianka*; widzimy go w jego małostkach, śmiesznościach, charakterystycznych rysach, i równocześnie widzimy w jego osobie tworzącą się nową Francję. A p. de Rênal, a Valenod? Dla Stendhala, to

¹⁾ Niewątpliwie ujawnia się tu owa dochodząca do mądra podejrzliwość, której tyle rysów odbija się w korespondencji Stendhala.

tylko płaskie lajdaki. Zabiegi materialne, wypełniające znaczną część społecznego życia, są mu wstrętne. Jego Julian reprezentuje lud, ale brzydzi się wszystkim co stanowi życie tego ludu; bić się, albo mieć rentę, to jedyne godne jego zajęcia. W tych rysach ujawnia się zupełna prawie aspołeczność Stendhala, wychowanego w wojnach napoleońskich; jakby brak solidarności z ludźmi i brak życzliwości dla nich. Ten Julian jest kondotjerem, jak Filip Bridau, Maksencjusz Gilet w *Kawalerskiem Gospodarstwie*. I jako taki, jest bardzo znamienym produktem epoki, ubocznym osadem napoleońskim.

Niedostatek w malowaniu ludzi występuje tu na każdym kroku. Przypomnijmy sobie pierwszą rozmowę X. Pirard z Julianem o hrabi Norbercie, i patrzmy jak ta figura de la Mole rozlazi się autorowi w palcach. Kogóż nie znecierpliwi ciągle wyliczanie niby w uprzykrzonym refrenie, tej wiecznej trójcy pp. de Croisenois, de Caylus i de Luz?

Dość chyba się nazrędziłem na książkę, którą serdecznie lubię. I tu stażę wobec trudniejszego zadania. Powiedzieć, co w niej jest nielogiczne, nieprawdziwe, etc., to dość łatwo; wytłumaczyć na czem polega jej potężny urok, jej niezatarte wrażenie, o wiele trudniej. Wnosi ona dwie rzeczy dość rzadkie w literaturze francuskiej: jedna, to jakaś zasadniczo tragiczna koncepcja życia; druga, to — mimo że to dziwnie brzmi kiedy się mówi o tym »pozytywiście« — nawpół ośmnastowiecznym — jakiś mistyczny dech wiejący z tego utworu. Może to wiew

namiętności, której istota zawsze się gubi w mrokach tajemnicy? Część książki poczynawszy od zamachu na panią de Rênal aż do śmierci Juliana jest czemś odrobinę niedorzecznem, a zarazem głęboko pięknem, porywającym, wprawiającem w dziwną zadumę... Piękną również jest transpozycja miłości Bonifacego de la Mole z królową Małgorzatą, na jego prawnuczkę i tego hardego plebejusza. I, mimo tej rysy którą zaznaczyłem w koncepcji Juliana, krytykujemy go raczej rozumowo; gdy chodzi o wrażenie, przeważnie ulegamy autorowi: dzielimy jego wiarę w niepospolitost tego bladego i ponurego chłopca, którego fizjognomja ma coś z fizjognomji młodego Bonapartego, zanim jeszcze wstąpił na drogę chwały...

I, po całej tej paraleli na korzyść Balzaka którą przeprowadziłem poprzednio, muszę wyznać: równocześnie z korektą tej książki, prowadziłem korektę paru przedruków Balzaka; otóż, bezpośrednio po Stendhalu, Balzac wydaje się — płaski. Wiem, że jest w tem uczuciu wiele niesprawiedliwości! łatwiej jest być poetycznym, kiedy się każe swemu bohaterowi wspinać w nocy po drabinie¹⁾ do okien

¹⁾ Epizod, w którym pani de Rênal przechowuje przez całą dobę Juliana w swoim pokoju, ma analogję w życiu miłosnem autora, który (już czterdziestoletni z górą), nie mogąc się inaczej widywać z kochanką, dostał się po drabinie do piwnicy w jej domu, i tam pozostał trzy dni, w ciągu których ona zaopatrywała go w żywność, oraz dopełniała innych, mniej poetycznych a koniecznych wszelako posług. Gdy mowa o źródłach do tej powieści, interesującym może będzie zazna-

kochanki, niż kiedy się, jak Balzac, zawinie rękawy aby się paprać w kuchni społecznej i demonstrować nam jej procedery; dlatego notuję to nie jako mój sąd, ale jako moje wrażenie.

W jednym jest Stendhal nawskróś oryginalnym i nowym, mianowicie w przesunięciu punktu ciężkości powieści na analizę psychologiczną. Ma on w tem poprzednika, na którego się sam powołuje¹⁾, ale doprowadził tę sztukę niezmiernie daleko. Balzac dał powieści nowoczesnej silną więź społeczną i analizę psychologiczną w czynach; Stendhal głównem swem zadaniem uczynił analizę myśli, uczuć. Powieść ta jest przeważnie wewnętrznym monologiem, chwilami niemal snem na jawie; niedostrzegalnym drgnieniem duszy poświęca Stendhal całe rozdziały, podczas gdy najważniejsze fakty zbywa w paru słowach. Stendhal daleko zaszedł w odkonwencjonalizowaniu uczuć; stwarza ich chemję: uczucie nawet pozornie elementarne, jak miłość, staje się u niego skomplikowanym mechanizmem. I tu wskazał mu drogę Marivaux: miłość Juliana i panny de la Mole, to *mari-vaudage* na tragiczno.

Jak na urodzonego »człowieka miłości« przy-

czyć, iż proces o usiłowane morderstwo w dość podobnych okolicznościach miał miejsce w rzeczywistości, i że podsądny, ex-seminarzysta Berthet, został w Grenoble skazany na śmierć i stracony. (Stryjeński, *Soirées du Stendhal Club*).

¹⁾ »Przygotowując się co rano odczytaniem kilkunastu stron *Marjanny* Marivaux, zrozumiesz zdobywcę tkwiące w tem, aby trafnie opisywać drgnienia ludzkiego serca«.

stało, dla Stendhala istnieje naprawdę jedynie on sam i kobieta. Na tle nikłych cieni ludzkich, prymitywnych marionetek któremi zaludnił te dwa tomy, odcinają się dwa pełne typy kobiece, typy których niepodobna zapomnieć skoro się raz czytało tę książkę: pani de Rênal i Matylda, te dwie oddychające prawdą, poetyczne postacie. Ale i w miłosne partje książki wciska się sporo lichszych pierwiastków: to ta manja donjuanstwa, pedantyzm »doktora nauk miłosnych«, dość niecierpliwiący np. w epizodzie korespondencji Juliana z panią de Fervaques. Są całe rozdziały, w których Julian przestaje być żywym człowiekiem, aby się stać martwą abstrakcją.

Jedną z przyczyn, dla której lekceważono Stendhala w epoce Romantyzmu, a uwielbiano pod koniec XIX wieku, jest jego styl. Styl ten, w istocie, szczególnie odbija od szumnej poetyckiej prozy Chateaubrianda, Wiktora Hugo, Gautiera, Musseta. Te krótkie rzeczowe zdanka silą się ściśle notować fakty, uczucia; unikają — wręcz aż do przesady — ornamentu, wielkich słów. Zauważmy: wszystkie najważniejsze zdarzenia, oddanie się pani de Rênal a potem Matyldy, pojedynek Juliana, ciąża Matyldy¹⁾, zabójstwo pani de Rênal, wreszcie sama śmierć Juliana, zaznaczone są krótkimi zdaniami jakby mimochodem. Stendhal mawiał, iż, pisząc powieść, czytywał po parę stron kodeksu cywilnego dla na-

¹⁾ Nawiasem mówiąc, chronologia tej ciąży nie wytrzymałaby, jak sądzę, ścisłej analizy ginekologa.

brania tonu¹⁾. Bądź co bądź, i on nie unikał nie-raz konwencjonalnej przesady, a przesada ta, przy pozorach oschłości, tem bardziej uderza²⁾. I stylem tym styka się Stendhal z w. XVIII; może najbliżej z powiastkami Woltera? Jednakże, od czasu do czasu, gdy zechce, Stendhal umie, zapomocą paru słów, dać artystyczną wizję, głębiej zapadającą w duszę od wielu bogatych opisów.

Ale czuję, iż analiza tej książki, choćby najdrobiazgowsza, nie daje o niej zupełnego pojęcia; jest coś co się wymyka rozbiorowi: ton, urok; toteż, wierny mej zasadzie pośrednictwa między dziełem a czytelnikiem, zostawiam ich sam na sam i — znikam.

¹⁾ Nie trzeba może tego zwierzenia brać zbyt dosłownie. W każdym razie, zwrócono uwagę, iż mniej pilnie wczytywał się w kodeks karny, gdyż art. 1342, który cytuje Julian, nie istnieje.

²⁾ Np. kiedy, z okazji jakichś dokuczliwych zwierzeń Matyldy, Stendhal powiada, iż »Julian cierpiał bardziej niż gdyby mu lano w piersi roztopiony ołów« (XLVIII). A takich kwiatków jest sporo.

BALZAC¹⁾. »CYKL VAUTRINA«.

(*Ojciec Goriot, Cierpienia Wy-
nalazcy, Blaski i nędze życia Kur-
tyzany, Ostatnie wcielenie Vau-
trina*).

Bohaterem *Ojca Goriot* jest dla mnie nie Goriot, ale Vautrin. Co więcej, Vautrin jest może centralnym punktem tego kilkudziesięciotomowego *poematu o energii*, jakim jest *Komedja ludzka* Balzaka. Jest on tej energii, jeżeli nie najsilniejszym skupieniem, to, w każdym razie, jej najprostszym, najbardziej bezpośrednim wyladowaniem. Bez postaci Vautrina, poemat ten nie byłby zupełny. W owej zacie-tej walce wszystkich przeciw wszystkim, jaką jest społeczeństwo Balzaka, gdzie, aby zwyciężyć lub aby się bronić, każda jednostka rozwija tyle chytrłości, wytrwałości, talentu, nie mogło braknąć przedstawiciela grupy ludzi, którzy, zbyt niecierpliwi lub zbyt mało odporni na pokusy, zrywają ze zwykłym szla-

¹⁾ Patrz, Boy: *Studja i szkice z literatury francuskiej, Balzac*.

kiem mniej lub więcej krętych i ostrożnych drózek, i wałą na przelaj poprzez to, co przyjętem jest nazywać moralnością społeczną. Dlatego, Vautrin jest figurą nawskróś Balzakowską, mimo że, równocześnie, posiada on pewne zabarwienie Romantyzmu ¹⁾, pewne cechy epoki, która, po rehabilitacji »kurtyzany«, będzie się starała podnieść zbrodniarza do wyżyn posępnej poezji. »Ja jestem wielkim poetą«, powiada Vautrin w owej oszalamiającej rozmowie z młodym Eugenjuszem. I to jest prawdą; jeżeli poezją nazwiemy ten pierwiastek boskiego szaleństwa, którego tylko drobna cząstka wyraża się w mowie związanej, a którego olbrzymie ilości spalają się w czynie; tę iskrę, która błyszczy zarówno w oku natchnionego pisarza jak w oku gracza śledzącego ostatnie obroty kulki na rulecie; która przyswieca ścisłym obliczeniom pierwszych pionierów awjatyki, cierpliwie przygotowywanym planom zwycięskiego wodza albo śmiałego włamywacza — wówczas Vautrin, tak jak go maluje Balzac, jest wielkim poetą. Co więcej — rzecz bardzo znamienita — na tle tak bardzo ziemskiego świata Balzakowskiej *Komedji*, ten ztwardziały zbrodniarz jest jedynym może czystym *idealistą*: ten człowiek stanowiący wcielenie brutalnej energii czynu jest jedynym może naprawdę marzycielem...

¹⁾ Pamiętajmy wszelako, iż Ojciec Goriot ukazał się w r. 1834, podczas gdy *Jean Valjean*, słynna kreacja Wiktora Hugo (*Les misérables*), datuje się dopiero z r. 1862.

Jednym z przywilejów genjuszu Balzaka jest zdolność *mitologizowania* powszedniej egzystencji. Umie on, nie wychodząc z granic codziennej możliwości, doprowadzić ją do temperatury wrzenia; sprawić, iż, niby kipiący płyn w kotle czarownicy, pozwala czytać w swej głębi tajemnicze runy życia. Takim mytem jest Vautrin; jednym z tych, które tylekroć nęciły zarówno poezję ludową jak i największych pisarzy: mytem o kuszeniu szatana, który, w zamian za zaprzękanie duszy, rozłącza oczom człowieka obraz wszystkich bogactw i rozkoszy ziemi, mówiąc: »jeżeli zechcesz, to będzie twoje«. I znów — z ową podziwu godną sztuką, na którą już raz zwracałem uwagę — Balzac przedstawia dwie różne sceny takiego kuszenia: jedna, gdzie wymowa kusiciela rozbija się — co prawda w połowie tylko i przy pomocy okoliczności — o trzeźwy instynkt życiowy młodego Rastignaka; druga, gdzie ten poeta występkę spotyka się z drugim poetą, poetą rozkoszy, równie słabym i bluszczowym jak on sam jest hartownym i silnym: z Lucjanem de Rubempré ¹⁾. Dopiero znalazłszy to jakby dlań predestynowane medjum, Vautrin będzie mógł urzeczywistnić ścigane przez całe życie marzenie inkarnacji samego siebie w drugą istotę, będącą wyidealizowaną projekcją jego tęsknoty, jego tworem, dzieckiem, tak jak posąg jest tworem dłuta rzeźbiarza a wyśniona postać tworem wyobraźni poety.

¹⁾ *Cierpienia wynalazcy.*

Ale Balzac zanadto silnie tkwił korzeniami w ziemi, aby nawet ta zawrotna fantazja mogła go od niej oderwać. Jego Vautrin, to nie jakiś zdawkowy »demon« z melodramatu ¹⁾. Ta potężna postać, która, niby ów szatan w olbrzymiej płaskorzeźbie Vigelanda, pozostaje w pamięci jako środkowy punkt Balzakovskiej *Komedji*, nie obnosi po świecie maski byronowskiego Kaina. Ów czart paryski urodził się pono w Turenji, w ziemi rodzinnej Balzaka, tej która wydała również Rabelego i Kartezyusza: wyssał z tej gleby nieubłaganą logikę jednego, a wściekłą werwę drugiego pisarza. A przedewszystkiem, w jego niezmożonej furji życia, w przewalaniu się myśli, ostrości i brutalności spojrzenia, poznajemy w nim samego Balzaka. I, zaprawdę, niepojętem, zdumiewającym jest, iż ten napozór najbardziej obiektywny z pisarzy potrafił równocześnie indywidualnością swoją obdzielić Dawida Séchard z *Dwóch poetów* i — Vautrina!

Eugenjusz Rastignac, to benjaminek *Komedji ludzkiej*. Spotykamy go w niej ciągle, w całym szeregu powieści. Idzie przez życie pewnym krokiem, sprytnie, zręcznie, gdy trzeba bezwzględnie, dochodzi do majątku, do władzy, poważania. W wyścigu tym, gdzie raz po razu któryś z jeźdźców, wysadzony z siodła, kręci kark lub wali się w rów, on należy

¹⁾ Będzie nim, niestety, na jakiś czas, w *Blaskach i niedzich życia Kurtyzany*, aby znowu stać się głęboko ludzkim w *Ostatniem wcieleniu Vautrina*.

do tych niewielu którzy dojdą do mety. W *Ojcu Goriot*, posiada on jeszcze ten wdzięk młodości, którym uwodzi samego Balzaka; w innych powieściach przedstawia się tem czem jest: naturą arcytrzeźwą, której nigdy skrzydła nie będą przeszkadzać w chodzeniu po ziemi: człowiekiem wybitnie zdolnym a mierzalnym zarazem, dość zawistnym, niezbyt skrupulatnym... niezłym chłopcem zresztą, lepszym od wielu innych.

Jeden jest jeszcze rys w Vautrinie, zasługujący na szczególną uwagę. Galernik ten jest fanatykiem przyjaźni. Aby ocalić przyjaciela, wziął winę jego na siebie i dostał się na galery, skazując się tem samem na śmierć cywilną i wiekuistą walkę ze społeczeństwem. Na galerach związał się z jakimś korsykańskim opryskiem, którego uwolnił i z którym uciekł. W tej chwili, gotów jest oddać się ciałem i duszą Rastignakowi; później, uczyni z siebie pomost, aby Lucjan de Rubempré mógł dojść do świetności i majątku. Otóż, ten anioł poświęcenia niewrażliwy jest na kobiety; i to psycho-fizjologiczne tło genialnie wyzyskane jest przez Balzaka dla wiania prawdy i życia w postać Vautrina. Homoseksualizm męski w swojej trywjalnej formie jest czemś dość obrzydliwym; natomiast przeidealizowany, pchnięty o kilka oktaw wyżej, skoro mocen jest skojarzyć całą tkliwość i poezję serca jaką stwarza miłość dla kobiety, z ową spójnią duchowego pobratymstwa, harmonijną ciągłością intelektualnego obcowania, jakiej namiętna miłość do kobiety — oparta zazwy-

czaj na prawach kontrastu (Alcest — Celimena!), kryjąca zawsze pierwiastek walki dwóch płci i często raczej zbliżona do nienawiści niż do przyjaźni — dać nie może, tam wytwarzać on musi owo najpełniejsze, najwyższe nasilenie uczucia, tego samego jakie tryumfowało nad wszelkiem innym w dawnej Grecji i na którego chwałę śpiewa hymn *Symposion* platoński. To ściśle realne, głęboką ludzką prawdą przepełnione podłoże każdej najbardziej romantycznej chimery, odróżnia zasadniczo Balzaka od współczesnej mu twórczości Romantyków.

Toż samo trafnie odczute psycho-fizjologiczne tło znajduje się i w postaci samego ojca Goriot. Goriot, wedle tego jak Balzac maluje jego przeszłość, to typ fizycznie silny, który, straciwszy, w pełni szczęścia, ukochaną żonę, poprzysiągł sobie zostać bezwzględnie wiernym jej pamięci: całą swą zdolność uczuciową przenosi na ubóstwiane córki. Stąd, to uczucie ojcowskie ma w sobie coś anormalnego, coś z niezaspokojonego płciowego przedrażnienia, z *fetytyzmu*, coś z niezdrowej erotycznej podniety w zaprzątaniu się życiem miłosnem córek ¹⁾, ze starczej

¹⁾ Wystarczy przytoczyć ten niesłychany ustęp (str. 163): „Ojciec Goriot odgadywał, że będzie bliższym swej Delfiny, lepiej przyjmowanym, jeżeli Eugenjusz pozyska serce baronowej. Zresztą, powierzył mu jedną ze swoich zgryzot. *Pani de Nucingen, której życzył szczęścia po sto razy dziennie, nie zaznała słodyczy miłości...*” Otóż, pani de Nucingen miała poprzednio kochanka i Goriot wiedział o tem; troskę tedy dobrego ojca trzeba rozumieć w znaczeniu najbardziej specy-

lubieżności wreszcie. Tylko że tutaj, to doskonale i bardzo prawdziwe ujęcie tła na którym osadzony jest charakter Goriota, szkodzi samej postaci w tem co Balzac zamierzył z niej uczynić: kiedy go przedstawia jako »Chrystusa ojcowstwa«, kiedy zeń czyni rodzaj króla Lira w surducie i bez korony, który rozdał niebacznie królestwo i kończy wygnany na barlogu. Ten wybitnie erotyczny charakter jego ojcowstwa sprawia, iż — nie usprawiedliwiając zresztą ich bezwzględności finansowej — buntujemy się przeciw zbyt niemu potępianiu Delfiny i Anastazji: ten typ uczucia ojcowskiego przekracza granice w których córka może i powinna mu odpowiedzieć, i nie byłoby dziwu gdyby budził w kobiecie instynktową reakcję i odrazę. Rys ten nie pozwala sympatjom naszym dość żywo opowiedzieć się po stronie ojca Goriot, i utrudnia znalezienie oddźwięku dla patetycznej sceny jego konania. To, i jeszcze może drugi szczegół, ten już osobiście aktualny. Odczytajmy uważnie biografię starego Goriot w czasie Rewolucji. Ależ ten starowina, który sam siebie, którego Balzac uważa za zwierciadło uczciwości, to był niegdyś najgorszego gatunku spekulant żywnościowy, »krwią ludu« utuczony *paskarz* nad paskarze! Kiedyindziej uszłoby to może naszej uwagi ¹⁾, ale dzisiaj jesteśmy tak przeczuleni na tego rodzaju przestępstwa!

ficzmem, dla którego bliższe określenie mógłbym znaleźć jedynie w terminologii dra Kurkiewicza...

¹⁾ Dam mały przykład, do jakiego stopnia parę lat wojny przemieściło nasze pojęcia i wrażliwość w tej mierze:

Wogóle, gdy mowa o »etyce«, można, pod tym względem, wyczytać w *Ojcu Goriot* dziwne rzeczy. Młody Rastignac znajduje się rzucony w Paryż, mając ledwo tyle środków aby żyć nędznem studentkiem życiem »u mamy Vauquer«; tymczasem, nęci go *faubourg Saint-Germain*, dokąd nazwisko i koli-

Czekając raz na coś w księgarni, przeglądałem machinalnie egzemplarz *Rodziny Połanieckich*, nieczytanej od niepamiętnych czasów, i nagle, oczom ledwo wierząc, trafiłem na taki ustęp. Autor opisuje przełomowy moment (Tom II, rozdz. 3), kiedy Połaniecki, zbrzydźszy sobie drobiazgowę groszorstwo swego *Domu handlowego*, postanawia rozwinąć skrzydła do szerszego lotu:

»...zeszłego roku, zbiory w całym państwie były bardzo niepomyślne. Tu i ówdzie poczęło się pokazywać widmo głodu, łatwo zaś było odgadnąć, że do wiosny zapasy wyczerpią się w całych okolicach i że klęska głodowa może się stać powszechną. Wobec tego, ludzie świadomi rzeczy, zaczęli przebąkiwać o prawdopodobieństwie zakazu wywozu zboża zagrańcę... Połanieckiego wiadomość ta uderzyła tak silnie, że zamknął się na kilka dni z ołówkiem w ręku, poczem udał się do Bigiela z propozycją, żeby tak rozporządną gotowiznę jak i kredyt domu obrócić na hurtowne zakupy zboża.

»...było do przewidzenia, że, wobec braku zboża, ceny pójdą w każdym razie w górę — było również do przewidzenia, że prawo ograniczy możność robienia nowych kontraktów z kupcami innych krajów, ale uszanuje kontrakty zawarte przed jego ogłoszeniem; gdyby zaś i to chybiło, podniesienie się cen w samym kraju było rzeczą niemal pewną. Połaniecki wszystko, o ile było w mocy ludzkiej (!!!) przewidział, wszystko obliczył, — i Bigiel, który, mimo swej ostrożności, był człowiekiem rozsądnym, musiał przyznać, że widoki powodzenia są istotnie znaczne, i że szkoda pomijać sposobności.

»...główny komisant domu, Abdulski, wyjechał z upo-

gacie dawałyby mu prawo wstępu; świat największego wykwintu i zbytku. Biedny student przedstawia się u swej kuzynki, wicehrabiny de Beauséant, z domu Klary de Bourgogne, mającej królewską krew w żyłach, i naiwnie oddaje się jej pod opiekę. Wicehrabinę wzrusza ufność młodego chłopca, połączona

ważnieniem czynienia kontraktów w imieniu Domu, tak na gotowe już zboże, jak i na mające przyjść z przyszłych omłotów.

»W ślad za Abdulskim wyjechał do Prus Bigiel«.

A oto konkluzja, która stanowi akompanjament do sielanki poślubnej państwa Połanieckich:

»Po tygodniowym pobycie we Florencji, odebrał Połaniecki pierwszy list od Bigiela w sprawach Domu, a w nim wiadomości tak pomyślne, że przechodzące niemal oczekiwania. Prawo wzbraniające wywozu zboża z powodu głodu zostało ogłoszone. Ale Spółka miała ogromne zapasy zakupione i wycieżone poprzednio... etc., etc. (Tom II, rozdz. 12).

O, święta niewinności wielkiego pisarza! Zatem typowa lichwa żywnościowa, połączona z wywozem do Niemiec, zimna i płaska spekulacja w której słowo *głód* stanowi jedynie pozycję w rachunku, i to pozycję korzystną i pożądaną, to jest owa obywatelska działalność »wzoru nowożytnego Polaka«, z której wyrosła kolja perłowa pani Maryni Połanieckiej i »służba boża« w Krzemieniu! Głód dopisał! I Sienkiewicz wybrał, na swoją apoteozę, tę właśnie »działalność« zupełnie naiwnie i dobrowolnie, mogąc wybrać tysiąc innych. I cała Polska czytała to z nabożeństwem przez 25 lat, i ta książka do dziś dnia leży na stole każdego ziemiańskiego domu! Nie znaczy to, aby i dziś brakło tego rodzaju »nowożytnych Polaków«, ale, zamiast barda któryby ich opiewał, podnosi się głos społeczeństwa, domagający się na nich pregierza, kryminału i kary śmierci. Niema co, wojna zamęciła znacznie harmonję »służby bożej« w Polsce!

z jego śmiałą gracją Cherubina: gotowa mu jest dać w rękę talizman do zdobycia wszystkiego czego mu trzeba. Oto jak: w rozmowie padło nazwisko pani Delfiny de Nucingen, młodej żony bogatego bankiera, »która wychleptałaby wszystko błoto między ulicą św. Łazarza a *de Grenelle*«, aby się dostać do salonu wicehrabiny. Pani de Beauséant da Eugenju-szowi to upragnione zaproszenie dla bankierowej: za tę cenę, student uzyska u niej wszystko co zechce: »...Jeżeli mi ją przedstawiś, staniesz się jej benjaminkiem, będzie cię ubóstwiać. *Kochaj ją, jeżeli zdołasz potem: jeżeli nie, posłusz się nią.* Dopuszczę ją raz lub dwa razy, na wielkim wieczorze, kiedy będzie tłum; ale nigdy nie przyjmę jej w dzień. Odklonę się jej, to wystarczy... Stań się człowiekiem którego wybrała, kobiety szaleć będą za tobą... Będziesz miał powodzenie. W Paryżu, powodzenie jest wszystkim, to klucz do władzy...« W tym duchu mówi wicehrabina de Beauséant bardzo trzeźwe zresztą i trafne rzeczy, poczem kończy tak: »Daję ci swoje nazwisko, jak nić Arjadny, abys wszedł w ten labirynt. Nie pobrudź go, rzekła podnosząc głowę i obrzucając studenta spojrzeniem królowej, oddaj mi je czyste...

Czy to satyra? Ależ nie! Balzac, który z wicehrabiny de Beauséant czyni jedną z najszlachetniejszych postaci ¹⁾ swojego świata, rozumie tę apostrofę najzupełniej serjo; a oto dalsze dowody:

¹⁾ Rozczulającym jest sentyment tego plebejusza o byczym karku do wiotkich utytułowanych bogiń wielkiego świata.

Rastignac znajduje się na rozdrożu; mimo protekcji pani de Beauséant, niemniej posiada ledwie 1200 franków na roczne wydatki, podczas gdy Vautrin, w nieubłaganem *exposé* budżetowym, udowodnił mu, iż, aby żyć w błyszczącym świecie Paryża, potrzeba mu ich conajmniej 25.000. Vautrin kusi Rastignaka zbrodnictwem planem uczynienia z ubogiego kopciuszka, Wiktoryny Taillefer, milionowej herytiery, i nawpół byłoby mu się to już udało, gdyby nie to, że Rastignac posiada talizman w nadziei miłości wspomnianej już bankierowej, Delfiny de Nucingen. Jakoż, widzimy w *Ojcu Goriot*, iż Delfina dostarcza mu środków na pierwsze potrzeby światowego życia; w innych zaś utworach *Komedji ludzkiej*, iż bankier Nucingen pozwala, przy swoich milionowych oszukańczych operacjach, dobić się majątku usłużnemu przyjacielowi żony ¹⁾. Otóż, posłuchajmy, jak Balzac maluje walkę wewnętrzną, w któ-

Wicehrabina de Beauséant, brzydko puszczona w trąbę przez swego Portugalczyka, nie może, mimo tego ciosu, odwołać balu, na który już rozesłała zaproszenia; przebywszy, z nieopisanym hartem duszy, to szczytne męczeństwo, wreszcie, po odjeździe ostatniej karety, daje folgę powściąganym łzom. »*Ży te — mówi Balzac — świadczyły, że i najwyżej położone osoby nie znajdują się poza prawami serca, i nie żyją bez trosk, jak to chcieliby wmówić w lud jego dworacy.* Hurra!!!

¹⁾ Opisane to jest szczegółowo w utworze p. t. *La Maison Nucingen*. Być może jednak, Balzac, pisząc *Ojca Goriot*, nie miał jeszcze ściśle wytyczonego planu dalszego życia Rastignaka i żywił pewne złudzenia co do jego przyszłości?

rej Rastignac decyduje się nie korzystać z dyskretnego morderstwa popełnionego przez Vautrina, ale rzucić się w miłość Delfiny, drogę, która jego trzewemu instynktowi życiowemu wydaje się mniej karłomną:

Długa przechadzka jaką odbył student miała w sobie coś uroczystego. Uczynił poniekąd obrachunek sumienia. Jeżeli pasował się z sobą, zgłębiał się, wahał, bądź co bądź *uczciwość jego wyszła z tej twardej i straszliwej dyskusji wypróbowana niby sztaba żelaza która oprze się wszystkim próbom*. Przypomnił sobie zwierzenia, jakie ojciec Goriot uczynił mu wczoraj, przypomniał sobie mieszkanko wyszukane dlań blisko Delfiny; wyjął na nowo list, odczytał go, ucałował.

...Wyjął zegarek, oglądając go z zachwytem.

— Wszystko mi się uśmiecha! Kiedy dwoje ludzi kocha się serdecznie, na zawsze, mogą sobie pomagać, mogą to przyjać. Zresztą, wybije się, to pewna, i będę mógł oddać stokrotnie. Niema w tym związku zbrodni, ani nic coby mogło przyprawić o zmarszczenie brwi najsurowszą cnotę...

Niech mnie nikt nie posądza o małostkową szykanę ani o męską zawiść. Nie mam nic przeciwko temu, że Rastignac dostał od Delfiny de Nucingen zegarek, mieszkanko umeblowane jak cacko i prawdopodobnie nieco pieniędzy na drobne wydatki w oczekiwaniu aż bankier zapewni mu trwalsze podstawy bytu; owszem, bardzo mi jest sympatyczne to co ona mówi mu, serdecznie, prosto, po kobiecemu, wówczas gdy Eugenjusz (bez wielkiego przekonania zresztą) wzdraga się z przyjęciem:

— Dzieciaku! jesteś na wstępie do życia, spotkasz zapórę nieprzebytą dla wielu ludzi, ręka kobiety otwiera ci ją, i ty się cofasz? Ależ ty się wybijesz, czeka cię wspaniała przyszłość, powodzenie wypisane jest na twojem pięknem czole. Czyż nie będziesz mi mógł oddać wówczas tego, czego ci pożyczam dzisiaj? Czyż niegdyś damy nie dawały swoim rycerzom zbroi, mieczów, kasków, drucianej koszulki, koni, iżby się mogli potykać w ich imię na turniejach? Otóż, Eugenjuszu, to co ja ci ofiaruję, to broń naszej epoki, narzędzia niezbędne komuś kto chce być czemś w świecie...

Ale, mimo wszystko, uważam, że, w tej sytuacji, owa »sztaba żelaza która oprze się wszystkim próbom«, to »zmarszczenie brwi najsurowszej cnoty«, grzeszy cokolwiek brakiem gustu. Jeszcze raz zaznaczam: nie chodzi mi tu o moralność, to nie mój wydział, niech każdy pilnuje swego, dyletantyzm gubi Polskę...

Rozwiodłem się szerzej nad tym punktem, ponieważ, jak już miałem sposobność wspomnieć, ów brak smaku tworzy nieraz uderzające skazy na dziele Balzaka. Pod tym względem, dziwnie przywodzi mi on na pamięć innego genialnego pisarza, którego utwory roją się od takich nieporozumień: Jana Jakóba Rousseau. Odczytajmy *Nową Heloizę*, przypomnijmy sobie *Wyznania*, ów tercet Jana Jakóba z *Mamusią* i Klaudjuszem Anet, gdzie też tak dużo mówiło się o cnocie¹⁾. I spotkanie to nie wydaje mi

¹⁾ Toż samo Rousseau na rozdrożu, kiedy waha się, czy ma się udać do pani de Larnage, czy wrócić do pani de Warens, i gdzie również *cnota* zwycięża.

się przypadkowe: mam wrażenie, że to pomieszczenie pojęć, to ciągle uderzanie w ton podniosłe etyczny w sytuacjach które najmniej się do tego nadają, to charakterystyczna cecha owego »wychowania« czerpanego w objęciach *kochanki-matki*: potwierdzi to w duchu każdy, kto miał w życiu bodaj jedną »mamusię«, chroniącą go miłosiernie od tego aby się nie »dostał w złe ręce«. Otóż, Balzac przeszedł również tę edukację, a odegrała ona w jego życiu tak doniosłą rolę, iż musiała wywrzeć niemały wpływ na kształtowanie się jego umysłowości. *Mamusią* jego była, wspomniana już na innem miejscu, pani de Berny ¹⁾.

¹⁾ Pani de Berny, córka niemieckiego muzyka, harfisty królowej Marji Antoniny, urodziła się w r. 1777, była tedy o 22 lat starszą od Balzaka. Osoba ta — pozatem matka ośmiorga dzieci — była, jak się zdaje, kobietą pełną uroku inteligencji, entuzjazmu; naturą szlachetną i tkliwą. Stosunek ten, zrazu przyjazny, potem miłosny, wreszcie znowuż — i już do końca życia pani de Berny — serdecznie przyjazny, odegrał w życiu Balzaka niezmiernie dobroczynną rolę. Pani de Berny, można powiedzieć, wychowała go, okrzesała tego genialnego dzikusa, rozwinęła i ogładziła jego umysł, podtrzymywała, w najcięższych początkach kariery pisarskiej, jego wiarę w siebie, wreszcie codziennem swoim obcowaniem dała mu w ręce nieocenione skarby, stanowiąc dlań żywą tradycję przedrewolucyjnej Francji i dawnego dworu. Kiedy Balzac rzucił się w gorącą spekulację przemysłowych, pani de Berny, zawsze pełna poświęcenia i wiary w jego przyszłość, utopila w jego fantazjach drukarskich znaczną część majątku. Do ostatniego tchnienia interesowała się najżywiej twórczością literacką Balzaka; wiele rękopisów przybierało swój osta-

Jeszcze jedną uwagę przywodzi mi na myśl zbliżenie tych nazwisk: Balzaka i Russa. Zdawałoby się na pozór, iż nie może być dwóch odleglejszych krańców niż subiektywizm autora *Wyznań* a obiektywizm twórcy *Komedji ludzkiej*; a jednak, kiedy Jan Jakób powiada, na początku swej spowiedzi: »Imam się przedsięwzięcia, które dotychczas nie miało przykładu i nie będzie miało naśladowcy«, byłbym niemal skłonny dodać: prócz Balzaka. Zaiste, on może jeden w bezwzględnej, bezwstydnej nieraz szczerości nie zawahał się wypowiedzieć biednej natury ludzkiej z jej najbardziej tajemnych, szpetnych odruchów i uczuć, których zazwyczaj literatura, nawet skądinąd brutalna, nie dopuszcza do swego salonu; a spowiedź tę umożliwiła mu też sama właściwość którą dzieli ze swoim wielkim poprzednikiem: brak smaku. Nie wyrzekajmy na tę wadę: bez niej, *Komedja ludzka* nie byłaby tem czem jest.

Zwracam tu przeto bez ceremonji uwagę na skazy jakie mnie uderzają na dziele Balzaka, w tem przeświadczeniu iż nic mu one nie szkodzą. Nie są to nawet właściwie skazy, ale jakgdyby narośle na

teczny kształt wśród wspólnego czytania i dyskusji z tą niepospolitą kobietą. Trzeba przyznać, iż Balzac nie pozostał niewdzięcznym za tyle oddania; wówczas nawet gdy serce jego zabrała niepodzielnie egzotyczna »nieznajoma«, Ewa Hańska, w listach do niej wyraża się o pani de Berny w sposób nacechowany równie głębokiem uwielbieniem dla dawnej kochanki jak naiwną niedelikatnością względem obu tych kobiet równocześnie. (*Lettres à l'Étrangère*, I).

tym potwornym kształcie, dzięki którym staje się on tem bardziej niezwykłym i drażniącym. Balzac nie uwodzi czytelnika, ale go gwałci; nie harmonją podbija, ale bestjalską siłą; otóż, w mało którym z jego utworów siła ta przejawia się tak pełno, tak tryumfalnie co właśnie w *Ojcu Goriot*. Powstałe w pierwszej fazie jego wielkiej twórczości; z niezmeńczonych jeszcze ani trochę soków duchowego organizmu pisarza, dzieło to stanowi jedną z najpotężniejszych erupcyj jego genjuszu. To ów Balzac z pomnika Rodina.

* * *

Balzac, jak już niejednokrotnie miałem sposobność wspomnieć, jest pisarzem bardzo nierównym. Mieści się w nim i genialny psycholog-analista, prawdziwy twórca *realizmu* (w dobrem znaczeniu tego słowa) w powieści i teatrze XIX w.; i utajony romantyk — syn swojej epoki — lubujący się w poczwarnie wydętych koncepcjach; a wreszcie i autor feljetonowy, obniżający nieraz, pod naporem finansowych konieczności, wysokość lotu. Zależnie od doby życia, od warunków tworzenia oraz siły twórczego napięcia, elementy te w różnym stosunku wchodzą w skład dzieł Balzaka, rozstrzygając o ich jakości.

W *Blaskach i nędzach życia kurtyzany* przeważają — powiedzmy otwarcie — owe mniej szlachetne kruszce. Romantyzm niższego typu oraz «feljeton» biorą górę. Powieść ta jest tak zajmująca, iż, bez obawy zniechęcenia czytelników, można powie-

dzieć wszystko co się o niej myśli złego. W oczach prawdziwych miłośników Balzaka nie szkodzą mu te ułomności; owszem, mam to wrażenie, czynią go tem bardziej żywym człowiekiem, dając pełny obraz jego przyływów i odpływów, upadków i wzlotów.

Pamiętają však czytelnicy *Muzę z zaścianką* i ową zabawną scenę, kiedy dziennikarz Lousteau odczytuje wobec oszołomionych prowincjałów urywki z niesłychanego romansu p. t. *Olimpia czyli Tajemnice Rzymu*, w który drukarz zawinał korektę przesłaną z Paryża. Otóż, czyż nie byłby godnym zna-leżeć się w *Olimpii* ten np. ustęp, jeden wśród wielu, przepisany żywcem z *Blasków i nędz życia kurtyzany*:

— Urowadziłem *Dretnę!*

— Ty! wykrzyknął Lucjan.

W przystępie zwierzęcej wściekłości, poeta wstał, rzucił *bocchinetto* ze złota i drogich kamieni w twarz księdza, i pehnął go tak gwałtownie iż atleta upadł.

— Ja, rzekł Hiszpan, podnosząc się i zachowując swą straszną powagę.

Czarna peruka spadła. Czaszka gładka jak trupia głowa wróciła temu człowiekowi prawdziwą fizjognomję: była straszna. Lucjan siedział bez ruchu na otomanie, ze zwisłemi ramionami, patrząc na księdza zmiażdżony, z oglupiałą twarzą.

— Urowadziłem ją, podjął ksiądz.

— Coś z nią uczynił? Urowadziłeś ją nazajutrz po balu maskowym...

— Tak, nazajutrz po dniu gdy widziałem, jak istotę należącą do ciebie znieważają hultaje, których nie raczyłbym kopnąć nogą w...

Ach, w cóż się przemienił, w istocie, kipiący życiem i werwą Vautrin z *Ojca Goriot*? ledwie go możemy — na wiarę autora — poznać w tym ponurym »Hiszpanie«, steżalym w demonicznym geście. Co zostało z owego Lucjana ze *Straconych Żłudzeń*, tak żywego w swoich ambicjach, w swojej miłości, w swoich złych i dobrych popędach? Błady cieni »dandysa«, bez wdzięku, niesympatyczny i nieinteresujący. Ten sam Balzac, który, kiedyindziej, umie nam, jak nikt inny, ujawnić mieniącą grę uczuć ludzkich pod wpływem okoliczności, czasu; który wie, iż, w sprawach serca — zwłaszcza w tym oceanie wciąż świeżych wrażeń jakim jest *jego* Paryż — jeden dzień nie jest podobny do drugiego, tutaj w paru słowach prześlizguje się nad *czterema latami*, jakie Lucjan spędza w objęciach Estery, obojętny na wszystkie fawory i pokusy bogiń wielkiego świata, tak długo dlań niedościgłych i upragnionych. A »Hiszpan«! trudno wykazać więcej niezręczności, niż Karlos Herrera w powodowaniu losami swego pupila!

I te niedostatki psychologiczne rażą nas bardziej niż fantastyczna do zbytku fabuła powieści. Ostatecznie, życie wielkiego miasta, raz po raz, w każdym głośniejszym procesie kryminalnym, odsłania swoje podziemne czeluści, przechodząc śmiałością fantazji najbardziej ryzykowne koncepcje powieściopisarzy. Dość przypomnieć głośną w swoim czasie sprawę Humbertowej i jej kufra, świeży proces Bolo-paszy, lub mordercy kobiet Landru. Nie treść zatem, ale zbyt-

nie oderwanie się od realnego gruntu, przewaga taniego felietonowego romansu psują tę powieść.

A szkoda; są w niej bowiem elementy godne wielkiego Balzaka: rozwinięcie potężnego mytu o pakcie człowieka z szatanem kusicielem; głęboka analiza miłości upadłej kobiety; obraz namiętności budzącej się późno, ale z tem większą siłą, w duszy starca zamkniętej przez całe życie na wszystko co nie jest pieniądzem: — oto tematy godne pióra wielkiego myśliciela i psychologa. Gdybyż to wszystko nie było tak »indjańskie«!

Jeden z monografistów Balzaka¹⁾, analizując drobniawo wpływy jakie mogły współdziałać w kształtowaniu się jego tworu, wymienia też owe »indyjskie« powieści Coopera, tak dobrze nam namienne z dzieciństwa, a które, na początku XIX w., czarowały świat literacki świeżością motywów i barwą wyobraźni. Dziwne zestawienie. Na pozór, cóż może być wspólnego pomiędzy ultra-cywilizowanym społeczeństwem paryskim, a owymi pierwotnymi mieszkańcami puszczy Nowego świata, jacy, u autora *Ostatniego Mohikanina* i *Jeziora Ontario*, toczą zwycięskie boje na chyłty i zdradę. A jednak le Breton skłonny jest podejrzewać, że ulubione postacie Balzaka, ów świat lichwiarzy, adwokatów, bankierów, rejentów, noszą niejaki odcisk tej egzotycznej lek-

¹⁾ A. le Breton; *Balzac, l'homme et l'oeuvre*. — Że Balzac powieści Coopera znał i entuzjazmował się niemi, dowodzą ustępy z jego korespondencji.

tury, i że, w *Komedji ludzkiej*, »przechadza się po Paryżu zbyt wielu Mohikanów w surdutach i Huro-nów w tużurkach«.

Zdaje mi się, że w uwadze tej jest wiele słuszności. Treścią powieści Balzaka jest często walka jakgdyby rozmaitych szczepów, zamieszkujących wspólny las społeczeństwa. Te same zasadzki, podchody, tę samą olbrzymią chytrą jaką zużywają mieszkańcy puszczy aby się tropić wzajem lub chronić przed sobą, Balzac przenosi w dziedzinę inteligencji. Spostrzeżenie to przypominało mi się już w jednym epizodzie *Cierpień wynalazcy*. Te kołowania drapieżników koło swej ofiary, te głęboko obmyślane plany, podstępny marsz i kontrmarsz, mają w istocie coś z »indyjskich« powieści. Różnica jest ta, iż u Coopera tropi się ślady stóp w trawach prairji, tu zaś cała chytrą rozwija się w dziedzinie myśli ludzkiej i faktów psychologicznych, które przedstawiają więcej pola dla niespodzianek, dla nieobliczalnych zwrotów; dlatego, akcja oparta na tego rodzaju kombinacjach ma nieraz w sobie coś naciągniętego. Co chwilę przychodzi czytelnikowi do głowy refleksja krytyczna, nie pozwalająca poddać się bez oporu sugestji Balzaka, zazwyczaj tak porywającej.

Balzac popełniał nieraz w ocenie spraw ludzkich jeden błąd: on, który spalał tak ogromną ilość inteligencji w swej twórczości, wyposażał nią też czynności działających osób swego świata; ponieważ zaś sprężyną ludzkich postępów jest raczej wszystko inne niż wytrwała, rozważna i konsekwentna inteli-

gencja, nieraz psychologja jego schodzi na fałszywe tory. Figury Balzaka są często niby genialni szachiści obliczający na piętnaście pociągnąć naprzód; podczas gdy, w życiu, nawet ludzie bystrzy obliczają zazwyczaj tylko na jedno.

Pierwiastek ten »indjański« zaznaczony w *Cierpieniach wynalazcy*, wyraźniej jeszcze występuje w *Blaskach i nędzach*. I Balzac powołuje się tu wręcz na powieści Coopera. Opisując fantastyczny pojedynek tajnej policji z szajką zbrodniarzy w gęstym Paryżu, mówi: »...poezja grozy, jaką podstępny nieprzyjacielskich plemion roztaczają w czasie wojny w lasach Ameryki i którą tak wyzyskał Cooper, wiązała się z najdrobniejszymi szczegółami paryskiego życia. Przechodnie, sklepy, dorożki, osoba stojąca w oknie, wszystko nabierało, w oczach tych ludzi numerów owego olbrzymiego znaczenia, jakie ma w romansach Coopera pień drzewa, mieszkanie bobra, skała, skóra bizuna, nieruchome czółno, zarośla nad wodą«.

Wszystkie te domieszki mniej czystego kruszcu rażą nas w *Blaskach i nędzach*, skoro spojrzymy na tę powieść z perspektywy najcięższych utworów Balzaka; ale zacniemy patrzeć na nią z większym szacunkiem, skoro ją przymierzymy do najcenniejszych okazów klasycznej »kryminalistyki« powieściowej. Raz w życiu czytałem jakąś powieść Gaboriau i czytałem, bez możliwości oderwania się, całą noc; ale, dokończywszy o ósmej rano ostatnich kartek drugiego tomu, wyznałem nim z wściekłością i wstydem

o ziemię i trzeciego nie wziąłem już do rąk, ani wówczas ani nigdy. W porównaniu do tych bajek, drażniących nas jedynie zawikłaniami intrygi i zestawiających, po przeczytaniu, przykre uczucie zupełnej jałowości, *Blaski i nędze* wydadzą się arcydziełem głębokiej i soczystej psychologii. I, im bardziej oddalimy się od tej książki, im bardziej zatrze się nam w pamięci romantyzm epizodów, tem mocniej utrwali się wrażenie prawdy zawartej w owym głębokim i tkliwym zespoleniu dwojga istot wyrzuconych poza ramy społecznego życia, dla których kiedyś, na drugim krańcu Europy, dusza rosyjska stworzy charakterystyczny kontrastem swym odpowiednik w surowych postaciach Raskolnikowa i Soni.

Blaski i nędze stanowią łącznik pomiędzy trylogią *Straconych Złudzeń*, a ostatniem ogniwnem cyklu, którem jest *Ostatnie wcielenie Vautrina*: w dziele tem ujrzymy, jak pokutujący w Balzaku romantyk znowuż silniej chwytą się ziemi, aby rozsunąć popołitą rzeczywistość w olbrzymie horyzonty.

* * *

W r. 1825, Balzac, dwudziestopięcioletni, ubogi, zupełnie nieznany jeszcze adept literatury, eks-pisarz u adwokata, wydał bezimiennie książeczkę p. t. *Kodeks przyzwoitych ludzi*, cały poświęcony, w żartobliwej formie — pokrewnej *Fizjologii małżeństwa*, której pomysł datuje też z owej epoki — kwestji legalnej i nielegalnej kradzieży. Balzac wchodzi wów-

czas w życie; rozgląda się w sobie i dokoła siebie. W sobie, czuje gwałtowną żądzę *dojścia*, wybicia się na te wyżyny społeczne, które dają nasycenie wszystkich pragnień, apetytów i ambicji. Osiągnie to na drodze, na którą pchał go jego genjusz; na drodze wyczerpanej, ascetycznej niemal pracy; ale można być pewnym, iż śmiała jego myśl przebiegała wówczas skalę wszystkich możliwości, jakie nastroczają się młodzieńczej i niecierpliwej wyobraźni rzuconego w olbrzymi Paryż biedaka. W sobie, w duszy swojej, znajduje Balzac walki, problemy, rozpacz, trawiące młodego Rastignaca czy Lucjana de Rubempré; a dokoła siebie? Posłuchajmy jego *Kodeksu*:

»...We wszystkich epokach, pieniądź był przedmiotem równie gorącego ukochania i zazdrości. Każdy łamie sobie głowę nad sposobem zrobienia szybkiej i świetnej fortuny, ponieważ wie, iż, skoro raz ją zdobędzie, nikt nie będzie mu z niej czynił zarzutów. Otóż najdogodniejszym środkiem potemu jest kradzież, i kradzież jest pospolitem zjawiskiem.

»Kupiec, który zarabia sto za sto, kradnie; liwerant, który, mając wyżywić 30.000 ludzi po 10 centymów dziennie, liczy nieobecnych, daje stęchlą makę, zepsuty prowiant, kradnie; inny niszczy testament; inny fałszuje rachunki opieki; jest tysiąc sposobów, które odsłonimy. Cała tajemnica, to utaić kradzież pod pozorami legalności: każdy brzydzi się zagarnianiem cudzego mienia; trzeba aby samo przyszło, w tem sztuka.

»Zręczni złodzieje znajdują w świecie najlepsze przyjęcie, uchodzą za miłych chłopców. Jeśli, przypadkiem, uda się złapać hultaja, który zgarnął poprostu złoto z kasy, idzie na galery: to zbrodniarz, opryszek! Ale niech wybuchnie głośny proces, przyzwoity czło-

wiek który ograbił wdowę i sierotę, znajdzie tysiąc gorliwych adwokatów».

Po tych refleksjach, które mogłyby się znaleźć w owej świetnej djabatrybie Vautrina w *Ojcu Goriot*, następuje wpół ironiczny, wpół entuzjastyczny wizerunek złodzieja:

»...Złodziej, to rzadki człowiek; natura poczęła go jak swoje pieśczone dziecko; skupiła w nim wszelkiego rodzaju doskonałości: niezmaconą zimną krew; nieugięty hart: sztukę chwytania sposobności, tak chyżej i tak powolnej; zwinność, odwagę, krzepkie zdrowie, bystre oko, sprawne ręce, ujmującą i ruchliwą fizjognomję... Czyż nie trzeba, co więcej, aby złodziej znał ludzi, ich charaktery, namiętności, aby zręcznie kłamał, przewidywał wypadki, ogarniał przyszłość, miał umysł bystry i chybki, aby miał błyskawiczne objęcie, aby był dobrym aktorem, mimem, aby umiał chwycać ton i obejście rozmaitych sfer społecznych, udać subiekta, bankiera, generała, znać ich obyczaje, przybrać, w potrzebie, tożę prefekta policji lub żółte pantaloney żandarma; wreszcie — rzecz niesłychana, dar który zapewnił sławę Homerom, Arjostom, tragikom, komedjo-pisarzom — czyż nie trzeba mu wyobraźni, świetnej, boskiej wyobraźni? Czy nie musi wynajdywać wciąż nowych sztuczek? Dla niego, być wygwizdanym, to znaczy iść na galery.

»Ale, jeśli się zastanowić z jaką tkliwą miłością, z jaką ojcowską pieczą każdy strzeże tego czego szuka złodziej, *pieniędzy*, tego drugiego Proteusza; jeśli zważyć spokojnie jak my je chowamy, tajmy, ubezpieczamy, kryjemy, trzeba się bodaj zgodzić, iż, gdyby złodziej obracał ku dobremu swoje niepospolite dary, byłby nadzwyczajną istotą, i że brak jedynie włoska aby był wielkim człowiekiem.

»Cóż to więc za przeszkoda? Czy nie to, że ci ludzie, mając poczucie swej niezmiernej wyższości, ale nadzwyczaj skłonni do lenistwa — zwyczajna cecha talentu! — grzęzną w nędzy i czerpią w niej gwałtowną nienawiść dla społeczeństwa które gardzi ich ubóstwem; nie mając dość siły moralnej aby pokonać wściekle zuchwalstwo swoich żądz i pragnienie zemsty, wstrzają gwałtownie łańcuchy obowiązku, i widzą już w kradzieży tylko szybki sposób wzbogacenia się? Między upragnionym przedmiotem a posiadaniem, nie dostrzegają już nic; zanurzają się z rozkoszą w złem, czynią w niem sobie legowisko, przyzwyczajają się doń, i tworzą sobie energiczne ale dzikie pojęcia o naturze społecznego ustroju».

Tak pisze Balzac w r. 1825, na dwadzieścia dwa lat przed tem *Ostatniem wcieleniem Vautrina*, w którym, wśród przenikliwej analizy świata zbrodni, pisarz czyni mimochodem tę niepokojącą uwagę: »W ten sposób dochodzi się do kradzieży, którą, jeśli zechcemy wiaść ludzkie serce pod lupe, uznamy prawie za naturalne uczucie w człowieku». Pomiedzy jednym a drugim utworem upłynął cały wiek męski pisarza; ale jego śmiała, mimo iż romantyczna nieco koncepcja zbrodni, mieści się już niemal gotowa w tym młodzieńczym *Kodeksie*. Widzieliśmy w *Ojcu Goriot*, w jaki sposób koncepcja ta wcieliła się w jedną z najświetniejszych figur Balzakowskiej galerji, w Vautrina: ów *Janosik* paryski, z wyżyn swej filozofji, nie bez słuszności ze wzgardą spogląda na świat płazów ludzkich, których (jakże względna!) »uczciwość« jest wyłącznie niemal tchórzostwem, i którzy swoje świństewka trwóźnie zamykają w gra-

nicach legalności. Tam, ujrzelismy tylko w jednym błysku perspektywę tego drugiego świata, świata galer i zbrodni; tutaj, Balzac ukaże nam ten świat w całej pełni.

Nie jeden z czytelników, który, pochłonięty tą passionującą książką, przelknie bez oporu wszystkie jej awantury, zbuntuje się przeciw samemu zakończeniu: galernik, zbrodniarz, przedzierzgnięty w naczelnika policji, to już za wiele; czy ten Balzac bierze nas za dzieci? A jednak, właśnie to zakończenie kariery zbrodniarza oparte jest ściśle na rzeczywistości; pierwowzorem dlań był słynny Vidocq, eks-galernik, później zaś naczelnik »policji bezpieczeństwa«, który w owej epoce ogłosił swoje pamiętniki. Balzac, wiedziony zrozumiałą ciekawością, zapragnął poznać Vidocq'a, i chętnie słuchał jego wspomnień i opowiadań, podziwiając tę atletyczną postać, tę stalową budowę, którą później obdarzył swego Vautrina. Jest rzeczą naturalną, iż, w opowiadaniach tych, szef policji (który zresztą, na tym posterunku, nie ziścił nadziei jakie w nim pokładano) chcąc salwować swą mało zaszczytną przeszłość, starał się ją opromienić poezją energii, siły, nieznanych szlachetności tego świata zbrodniarzy, i że niejeden rys »wystylizował« w tym duchu. Z drugiej strony, wyobraźnia Balzaka — zwłaszcza przy sposobie jego tworzenia: w nocy, w zupełnem kilkotygodniowym nieraz odcięciu od świata, przy pomocy narkotyku — aż nazbyt skłonna była do tych wyolbrzymień; i tak powstało to *Ostatnie wcielenie*, książka, w której głę-

bia, prawda i patetyczność, spotykają się z dziecinnyim niekiedy romantyzmem efektów.

Dwoistość pierwiastków tego utworu jest zapewne przyczyną, iż sady o nim wypadły tak rozbieżnie. Jedni uważają koncepcję Vautrina niemal za koronę twórczości Balzaka, podczas gdy drudzy chcą w nim widzieć jedynie figurę z »kryminalnego romansu«. Ale, nawet wymawiając to tak zdyskredytowane słowo *romans kryminalny*, strzeżmy się, abyśmy nie zapoznali twórczej i na tem polu potęgi Balzaka. Karmieni dziś do przesytu wszelakimi Holmesami i typem *gentlemana-włamywacza* w przeróżnych odmianach, nie zapominajmy, iż to Balzac właśnie pierwszy uczynił pospolitą zbrodnię i zbrodniarzy przedmiotem literatury: tylko to, co u innych miało się stać jałową igraszką i niezdrowem drażnieniem wyobraźni tłumów, u niego było koniecznem dopełnieniem tej olbrzymiej monografji społecznego człowieka, jaką jest *Komedja ludzka*. Pamiętajmy również, iż nowoczesna kryminalistyka była, w epoce Balzaka, ledwie w zawiązku, i że późniejszy jej rozwój potwierdził wiele głębokich spostrzeżeń pisarza, a być może w nich nieraz znalazł swój impuls¹⁾.

Cóż za przepaść zresztą, cóż za różnica w traktowaniu tematu między Balzakiem a t. zw. literaturą kryminalną! Uważmy to: zasadą powieści kryminalnej jest grube *zaciekawienie*: danym jest fakt zbrodni, chodzi o to kto ją popełnił; i autor prowa-

¹⁾ Roux, *Balzac jurisconsulte et criminaliste*, Paris 1906.

dzi nas przez labirynt hipotez, czyniąc z tej jałowej gonitwy za wciąż umykającym się słowem zagadki przedmiot wyłącznego zainteresowania. Nic podobnego u Balzaka. Weźmy tę powieść: wszystko wiemy, niema dla nas najmniejszego słowa tajemnicy; treścią jest drobiazgowa analiza psychologiczna stanów duszy, oraz komentarz do ustroju społecznego, w którym niewidzialne nici łączą z sobą interesy, namietności, najbardziej napozór oddalonych sfer i osób. Niespełna czterdzieści godzin trwa akcja wypełniająca ten duży tom, i ani przez chwilę nie czujemy aby się wlekła.

W każdej figurze, w każdej sytuacji niemal spotykamy w tej książce ów podwójny element: nieprawdopodobieństwa i prawdy. I, ostatecznie, wrażenie *prawdy* przeważa: może nie potocznej prawdy życia, ale prawdy wyższego rzędu, prawdy wielkiego poety. Uśmiechamy się z patetycznej szlachetności zbrodniarza, walczącej o lepsze z »wielkością« p. de Granville: ale wyobraźmy sobie np. Molierowskiego Alcesta, który nie byłby wielkim panem, mogącym sobie pozwolić na to aby na nikczemność świata odpowiedzieć dumną wzdargą: czy wiemy, dokąd mogłyby zawieść gorycz, oburzenie i poczucie krzywdy Alcesta, który byłby dzieckiem ludu? Fantastycznym jest ów pojedynek zbrodniarza z Władzą; ale prawdą obraz działania Sprawiedliwości, z której trybów zbrodniarz wychodzi zahartowany jak stal, a półwinny i słaby ginie zmiażdżony. Ileż głębokich wejrzeń w istotę sądownictwa, ile świetnych satyrycz-

nych rysów w tej parze Camusotów! Fantastyczna Azja, owa »Doryna galer«, ale jak żywym ów »świat« odbijający się w książce de Maufigneuse, jak dyżająca prawdą namietność wcielona w panią de Sérizy!

Odczytajmy tą scenę, która pobieżnego czytelnika nie uderzy może niczem niezwykłym. Weźmy ją na tle epoki, pomiędzy tą literaturą jaką Balzac zastał, a jaką zostawił. Możemy tu studjować to, co też jest, w powieści, niemal jego wynalazkiem; to przezwyciężenie konwencyj literackich, które u niego jest poprostu prawdą, a które, u jego następców, wyrodzi się nieraz w brutalny »realizm«. Przed Balzakiem, tak samo jak ubóstwo jest »schludne«, tak namietność ma zawsze lat ośmnaście, i zawsze jest uroczą: lzy, »nieład stroju«, opromieniają ją nowym wdziękiem. Któż, przed Balzakiem, odważyłby się przedstawić Miłość, w jej paroksyzmie, w takiej postaci i to, dodajmy, nie depoetyzując jej, nie odzierając z powabu:

-Hrabina liczyła wówczas czterdzieści pięć wiosen: otóż, penjuar jej z malowanego muślinu, cały pognieciony, odsłaniał biust bez żadnej sztuki i gorsetu. Oczy obwiedzione sinym kręgiem, centkowane policzki, świadczyły o gorzkich łzach. Włosy zgarnięte pod koronkowym czepeczkiem, nietknięte grzebieniem od dwudziestu czterech godzin, ukazywały krótki chudy warkoczyk, oraz kosmyki włosów w całym ich ubóstwie. Leontyna zapomniiała włożyć fałszywych warkoczy.

To jedno: »zapomniiała włożyć fałszywych warkoczy«, czyż nie wymowniej maluje stan duszy bie-

dnej kobiety, niż dziesiątek ogólnikowych superlatywów?

Kwestjonowano nieraz owe »wielkie damy« Balzaka; rzecz ta była nawet przedmiotem dość uszczypliwej polemiki między dwoma poważnymi Akademikami¹⁾. Zarzucano tym księżnom i hrabinom, iż odzywają się i działają nieraz jak gryzетки. Z chwilą kiedy p. Brunetière i p. Faguet (dziś obaj już na sądzie boskim) pomawiają się wzajem o niekompetencję w tem jak *mogły* a jak *nie mogły* mówić wielkie damy w epoce *Restaurationi*, nie popełnię tej pretensjonalności aby zabierać głos w owej materji. Być może, iż Balzakowi zdarzały się »światowe« omyłki tego typu, jakie np. zdarzają się Żeromskiemu; być może, to nawet było przyczyną, iż gloria jego jako malarza obyczajów »wielkiego świata« wcześniej wzrosła poza granicami Francji niż w samym Paryżu, gdzie te szczegóły bardziej mogły razić. Ale tego rodzaju odcienie zacieraają się z czasem, dziś są dla nas niedostrzegalne i obojętne; wrażliwi jesteśmy tylko na wewnętrzną prawdę i żywotność typu; pod tym zaś względem, taka pani d'Espard, de Maufrigneuse, de Sérizy, odciskają się w wyobraźni naszej niezatartymi rysami.

W *Ostatniem Wcieleniu*, Balzac odzyskuje siłę i celność myśli, które w poprzednim tomie gubiły się

¹⁾ Faguet, *XIX Siècle*; Brunetière, *Honoré de Balzac*; Faguet, *Balzac*. (Chodziło, o ile pamiętam, między innemi rzeczami, o to, czy księżna może powiedzieć: »Hein?«)

niekiedy pod »romantyzmem« fabuły. Nie brak tego romantyzmu i tutaj; ale o wiele częściej jest on wspaniałem wyolbrzymieniem życia do rozmiarów mytu, niż uragajacem prawom życia kipieniem forsownie podniecanej wyobraźni. Faktem jest, że zbrodnia istnieje; że, poza naszym społeczeństwem, istnieje, w każdej wielkiej stolicy, całe drugie społeczeństwo, będące z niem w ciągłej wojnie. Egzystencja ludzi należących do tego świata znajdującego się poza prawem, jest, z natury rzeczy, arcyromantyczna; wystarczy wziąć do ręki kronikę policyjną paryskiego dziennika, aby się o tem przekonać. Faktem jest, iż codziennie zdarzają się ucieczki z więzień, przedstawiające się jako niepojęty tryumf chytrłości i zuchwalstwa jednostki nad samoobroną społeczeństwa. A zresztą, czyż nie byłoby niedorzecznością kwestjonować prawo poety do opowiadania nam baśni? *Mądra i ciekawa baśń*, czyż to nie jest najpierwotniejsza, najbardziej odpowiadająca potrzebom naszej myśli i wyobraźni forma literatury?

Zresztą sam Balzac hypnotyzuje czytelnika, jak Vautrin swoje ofiary. Zagarnia w obręb swego świata, po którym świat rzeczywisty zdaje się jakimś pół-życiem. »Konsekwentne studjowanie Balzaka — pisze Oskar Wilde¹⁾ — przemienia naszych przyjaciół w cienie, znajomych w cienie cieni. Jedną z największych tragedj mego życia jest śmierć Lucjana de Rubempré. Nigdy nie zdołałem się wyzwolić cał-

¹⁾ *Intentions* (»DIALOGI O SZTUCE«)

kowiecie z tego przejmującego bólu. Dosięga mnie w chwilach najwyższej radości, tłumi nieraz wybuch śmiechu». W tem szczególnem wyznaniu możnaby się dopatrywać przesady, kokieterji: ale zważmy, iż *właśnie* Oskar Wilde, bardziej i inaczej niż ktokolwiek inny, mógł odczuć *istotę* Lucjana, mógł nań spojrzeć temi oczami jakimi patrzy nań Vautrin, i współdzwierać wszystkimi fibrami serca z elegją wyspiewaną przy trumnie pięknego efeba. To świadectwo Wilde'a stanowi najwymowniejszy może dokument intuicji, z jaką Balzac, genialny, niesamowity wizjoner, wnikał we wszystkie zaułki ludzkiej duszy.

MUSSET: SPOWIEDŹ DZIECIĘCIA WIEKU.

Alfred de Musset, tak dobrze znany u nas z nazwiska i z legendy, a tak mało ze swoich dzieł, jest jednym z najbardziej uroczych pisarzy francuskich; artystą, który łączy wszystkie przymioty gallijskiego umysłu z rzadką w tej rasie wibracją liryzmu, czyniącą zeń niby grającą harfę poezji. Zanim przedstawię inne jego pisma, dojrzałe niewątpliwie i pełniejsze pod względem artystycznym, daję tę oto *Spoowiedź*, która najbardziej bezpośrednio pozwala zajrzeć w duszę poety, a zarazem stanowi jeden z nader znamienitych dokumentów Romantyzmu. Jest ona ciekawa i przez to, iż dotyczy właśnie owego epizodu życia Musseta, koło którego opłata się jego legenda: miłości do George Sand. Epizodem tym zajmowano się aż do przesytu; jestto zresztą dosyć zrozumiałe. Miłość ta, która, jak górnołotnie mówi jeden z jej historjografów¹⁾, stała się »równie sławną jak miłość Eneasza i Dydony«, jest jedynym (chyba że

¹⁾ Charles Maurras, *Les amants de Venise*.

postawimy obok niej panią de Staël i Benjamina Constant) w świecie przykładem namiętnego uczucia, łączącego dwoje genialnych twórców, dwoje pisarzy wielkiej, mimo iż, bądź co bądź, nierównej miary. Wycisnęła ona piętno zarówno na całym dalszym życiu, jak i na twórczości Musseta. Epoka, na którą przypada owa miłość, pełna fala Romantyzmu niosąca z sobą osobliwy styl tych przeżyć, rozgłos jaki towarzyszył im współcześnie, artystyczna rama wreszcie, którą, jakby wiedziony romantycznym instynktem, dramat ten obrał sobie na swe urzeczywistnienie, — wszystko to zapewnia »epizodowi weneckiemu« miejsce zupełnie wyjątkowe.

Literatura, osnuta dokoła tego wydarzenia, jest ogromna; a rozpoczyna się równocześnie niemal z faktami. George Sand, »na ciepło« jeszcze, włożyła strzępy przeżyć weneckich w swoje *Listy podróżnika*, pisane jakoby do Musseta i drukowane (za jego wiedzą zresztą) w *Revue des deux mondes*. Po zerwaniu, Musset pisze *Spowiedź dziecięcia wieku i Noce*; w dwa lata po jego śmierci (Musset urodził się w 1810, umarł w 1857), George Sand wydaje powieść *Ona i on*¹⁾, malującą, pod przejrzystą osłoną, dzieje ich stosunku; na co, brat Musseta, Paweł, nieubłagany mściciel cierpień ukochanego Alfreda i nie nawidzący George Sand ponad wszelką miarę, odpowiedział krwawą inwektywą w formie powieściowej

¹⁾ Później, George Sand wróci jeszcze do tych wspomnień w książce *Historja mego życia*.

p. t. *On i ona*¹⁾. Wszczęła się przykra polemika, w której nawet sędziwa matka Musseta zabrała głos. Powstały stronnictwa *Mussetystów* i *Sandystów* obrzucające obelgami bohaterów przeciwnego obozu. Nawet trzeciego aktora dramatu, Bogu ducha winnego lekarzynę włoskiego Pagello, wciągnięto do sporu: jeszcze w r. 1896, interwiewowali skrzętni biografowie sędziwego patriarchę, który dożył dziewięćdziesiątki, o szczegóły tego chlubnego epizodu z jego życia z r. 1834! Sam Pagello, w kilkanaście lat po wypadkach, spisał Pamiętnik, kreślący w sposób, zdaje się, więcej barwny niż ścisły, dzieje swoich przygód z George Sand i Mussetem. Rodzina Musseta sprzeciwiała się długo ogłoszeniu listów kochanków; krażyły jedynie w urywkach, w odpisach; wreszcie, w r. 1904, ogłoszono je drukiem w Brukseli, w całości: t. j. o tyle o ile, niektóre bowiem zdania padły już wprzód ofiarą nożyczek George Sand.

Jak można się domyslać, komentatorowie rzucili się na tę historję, widząc w niej łup obfity i pożyteczny. Napisano całe tomy; mimo to, nie mówiąc o uczuciach, nie wyświetlono nawet wszystkich faktów w tym romantycznym epizodzie. Zanadto jest załgany poezją. Literatura przeszła tedy w dwojakim kierunku: raz, stylizując już same przeżycia bohaterów na modłę literacką o wybitnem zabarwieniu epoki; powtóre, stylizując je tembardziej, w chwili

¹⁾ Na ten sam temat napisała powieść p. Ludwika Colet, p. t. *On*.

gdy przelewały się na papier. W rezultacie, posiadamy tu garść bardzo ciekawych dokumentów, z których niektóre są klejnotami poezji, i każdy z badaczy układa z tych kamyczków swoją mozaikę, kształtując ją wedle własnych sympatyj i poglądów.

Im bardziej wczytywać się w akta tej sprawy, tem bardziej wydaje się ona psychologicznie zawilą i złożoną. Czyż nie jest zresztą zawilą każda kontrowersja tego rodzaju? Pojęcia nasze o miłości, jak wogóle o życiu, są bardzo konwencjonalne, ponieważ, zanim zaczniemy myśleć i patrzeć, już otrzymujemy je w gotowej postaci z literatury, z pierwszej czy też z drugiej ręki. Literatura, niezdolna ogarnąć życia w jego niezmiernem bogactwie, upraszcza je, schematyzuje (przykładem choćby ta *Spowiedź dziecięcia wieku*, w zestawieniu z wydarzeniami z których się urodziła!) Wstydlivość, lenistwo, rutyna oddalają nas od szczerości. Jeden Rousseau w swoich *Wyznaniach* chciał być szczerym za wszelką cenę: cena okazała się djabelnie wysoka. Ileż obrzydliwości nam odsłonił, których mu potomność do skończenia świata nie daruje! Ach, tak! życie ujawnia się w gabinecie lekarza, przy konfesjonale (o tyle o ile, bo i tam wciśnięta się rutyna kategorii myślenia), przed kratkami sądowymi pod krzyżowym ogniem pytań brutalnych i ostrych jak nóż chirurga... Ale też biada człowiekowi, bodaj »najporządniejszemu«, który zahaczy się przypadkowo o straszliwą maszynę sądową i narazi się na wywleknięcie na światło tajemnic jego życia. Najbardziej delikatne i bolesne problemy egzystencji

w jakże szpetnem, trywialnem, komicznem nieraz występują świetle! A właśnie przedmiotem takiego śledztwa, prowadzonego przez »historję literatury«, stają się wielcy ludzie, wielcy artyści, typem swojej psychiki, swego życia, z konieczności tak bardzo oddaleni od dogmatów przeciętności. A wreszcie, gdzie jest »prawda«? czy jest nią *fakt*, czy *uczucie*, czy jakieś *X*, które nie jest żadnem z nich?

Nie mam zbytniego zamilowania do takich analiz; ograniczę się tedy do rzeczowego przypomnienia faktów tej znanej historii, ponieważ są one niezbędne jako komentarz do *Spowiedzi dziecięcia wieku*; książka ta, gdybyśmy jej nie brali jako fantazję na tle istotnych przeżyć poety, straciłaby wiele na prawdzie i kolorze. Zarazem, wplotę w tok opowiadania nieco dokumentów, bardziej niż cokolwiek innego pozwalających czytelnikom pochwycić *tonację*, na którą były nastrojone dusze uczestników dramatu.

Zatem, 22 letni Musset, głośny już i rokujący najpiękniejszą przyszłość poeta, oraz 29 letnia Aurora Dudevant, separowana z mężem, matka dwojga dzieci, nie mniej głośna (pod pseudonimem literackim Jerzego Sand) autorka *Indjany*, Walentyny i drukującej się właśnie Lelii, spotkali się po raz pierwszy na obiedzie u redaktora *Revue des deux Mondes* Bulloza. Stało się to w czerwcu 1833, z końcem zaś sierpnia tegoż samego roku byli kochankami. Musset, smukły, nerwowy, pelen wdzięku i iskrzącej werwy z odcieniem dandyzmu, miał za sobą parę lat hulanki oraz światowych miłostek; George Sand, bru-

netka o typie kreolki i ogromnych czarnych oczach, skupiona, małowówna, pochłonięta pracą, miała również przeszłość miłosną, a figurowały w niej dwa nazwiska literackie: Juljusz Sandeau (prototyp balzakowskiego Stefana Lousteau; powieść Balzaka *Muza z Zaścianka* zawiera niewątpliwie wiele rysów z pożycia tej pary), oraz oschły i niewdzięczny jako amant Prosper Mérimée. Doświadczenia te zostawiły w jej sercu jedynie osad zawodu i goryczy. Nowy stosunek miłosny, zrazu podjęty przez obie strony z entuzjazmem, rychło począł się mącić; główną przyczyną był tu charakter Musseta, nierówny, szukający w miłości kanwy do dramatycznych przeżyć, obdarzony jakąś frenetyczną potrzebą cierpienia i zadawania bólu. Brutalny sceptycyzm w stosunku do kobiet i miłości, wybuchy zazdrości o przeszłość kochanki, dawały przyczynę do ciągłych burz. Raz po raz, zerwanie wisiało na włosku; ale, nazajutrz po najgwałtowniejszej scenie, Alfred wracał do stóp kochanki, skruszony, pełen tklivości i żalu...

Bywały dni (mówi o sobie Oktaw w *Spowiedzi dziecięcia wieku*), w których czułem się, od rana, w stanie ducha tak osobliwym, iż niepodobna go określić. Budziłem się, bez przyczyny, jak człowiek, który, poprzedniego dnia, nadużył rozkoszy stołu. Wszystkie wrażenia z zewnątrz nużyły mnie niewypowiedzianie, wszystkie znane i zwykłe przedmioty mierzyły mnie i nudziły; jeśli się odzywałem, to tylko poto aby obrócić w śmieszność to co mówiła ona albo co ja sam myślałem. Wówczas, wyciągnięty na kanapie, jakby niezdolny do ruchu, sililem się odnaleźć w pamięci wszystko, co,

w swoich dobrych chwilach, mogłem powiedzieć szczerze i tkliwego, i nie miałem spokoju, póki me ironiczne żarciki nie zepsuły i nie zatrwały tych szczęśliwych wspomnień. »Nie mogłeś mi tego zostawić? pytała smutno. Jeśli są w tobie dwaj różni ludzie, czy nie mógłbyś, wówczas kiedy zły wstaje, zadowolić się tem aby zapomnieć o dobrym?»

Spodziewając się w ucieczce od świata znaleźć uspokojenie, kochankowie udają się, z końcem r. 1833, do Włoch. Począwszy od Genui, George Sand zaczęła niedomagać na zdrowiu; tuż po przybyciu do Wenecji położyła się do łóżka wśród objawów jakiejś febry. Musset, nerwowy, niecierpliwy, niezdolny do roli siostry miłosierdzia, ucieka od smutnego pokoju chorej, zaniedbuje ją, uganiania po Wenecji, pije (skłonność do pijaństwa, która miała później pochłoniąć go zupełnie, datuje od młodych lat), słowem, na wszelki sposób »używa życia«. *Sandyści* notują, iż poeta zgrał się na słowo na 10.000 fr., na którą-to sumę towarzyszką jego musiała znaleźć pokrycie, hipotekując ją na przyszłych plodach swego pióra; *Mussetyści* sprowadzają tę kwotę do skromniejszych rozmiarów 360 fr., na które kredyt Musseta w *Revue des deux Mondes* wystarczał w zupełności... Rys ten cytuję na dowód, jaka rozbieżność sądów zachodzi tu nawet w rzeczach tak ścisłych jak cyfry: cóż dopiero mówić o uczuciach! Podobno Musset oświadczył wręcz towarzyszcze, że się pomylił i że jej nie kocha; przychodzi do gwałtownych scen, niemal do

zerwania: mieszkają obok, ale drzwi łączące ich pokoje zostają zamknięte.

Wśród tego, George Sand, która była niezmordowaną pracowniczką pióra¹⁾, pisze swoim zwyczajem bez wytchnienia, aby nastarczyć potrzebom wspólnego gospodarstwa. Z kolei, Musset zapada na zdrowiu; dostaje silnej gorączki (tyfus?), która (może na tle alkoholicznym?) przybiera charakter ostrej maligny. George Sand, stłumiwszy urazy, pielęgnuje go z tem oddaniem macierzyństwa, które stanowi dominującą cechę jej charakteru. Pomaga jej w tem młody miejscowy lekarz Pietro Pagello. Jakiej natury uczucia popychają George Sand w ramiona Pagella, nie silę się wyjaśniać; dość iż, podjąwszy sama trudy pierwszych kroków, zostaje, podobno jeszcze przy łożu chorego Musseta, jego kochanką. Tak twierdzą uporczywie *Mussetyści*; *Sandyści* oddalają ten fakt jako nazbyt »potworny«; pozostawiam czytelnikom i czytelniczkom swobodę psychologizowania na ten temat. (Zaciekli *Mussetyści* utrzymują nawet, opierając się na podejrzanem coprawda świadectwie Pawła de Musset, iż chory poeta *widział* wręcz George Sand w objęciach Pagella, ale że później kochanka, przy pomocy lekarza-wspólnika, wmówiła weń że to była halucynacja, ba nawet dała do zrozumienia, iż,

¹⁾ Opowiadają, iż raz, skończywszy jednej nocy powieść przed upływem zwyczajnej ilości godzin pracy, natychmiast rozpoczęła drugą, czyniąc tylko tyle przerwy ile było potrzeba na zapakowanie rękopisu i położenie na nim adresu wydawcy.

gdyby się upierał, byłoby to dowodem że jest *obłąkany*, i pociągnęłoby odpowiednie następstwa!...)

Spokojne i wolne od literackich subtelności uczucie Pagella nęci George Sand jako wypoczynek po szalach poety, którego znowuż zazdrość sprowadza do stóp kochanki. Tutaj, następuje okres, który w piątej części *Spowiedzi dziecięcia wieku* znajduje, jak się zdaje, wierne odbicie: miłość, przyjaźń, lzy, braterstwo dusz, troje serc zespolonych jednym węzłem, licytacja na heroizm, na poświęcenie, oto ton, jaki, dla tych dwojga poetów, wykarmionych na *Nowej Heloizie*, dających, w zupełnej izolacji od realnego życia, swobodny bieg fantazji, stał się chlebem powszednim. A Pagello też dostroił się do stylu, i, całując z rozczuleniem George Sand, powtarzał o »*il nostro amore per Alfredo*«... Nie obyło się przedtem bez burz, w których takie ewentualności jak zabójstwo, pojedynek, samobójstwo, były na porządku dziennym; wkońcu jednak, rzeczy wzięły taki obrót: Musset *odkrywa* wzajemną miłość George Sand i Pagella, wydobywa z tego ostatniego wyznanie, i czyni ze swego szczęścia ofiarę na oltarzu przyjaźni; ustępuje dobrowolnie, kojarząc ręce kochającej pary. Wszyscy troje wylewają lzy radości i entuzjazmu, poczem Musset, wyściskany przez kochankę i Pagella, z którym wymienili zakłęcia dozgonnej przyjaźni (czyż młody lekarz nie ocalił pocie życia? a teraz czyż nie wraca mu go drugi raz, dając szczęście ubóstwianej przez Alfreda kobiecie?), zostawia George Sand jej nowej miłości i sam wyjeżdża do Paryża.

Tak przedstawiały się poecie te sprawy tuż po rozstaniu, i poniekąd w epoce gdy pisał *Spowiedź dziecięcia wieku*. Później, kiedy — w części pod wpływem »życzliwych« języków — ochłonął z tej wzniosłej egzaltacji, jad podejrzeń wmieszał się w czyste wspomnienie. Jeżeli George Sand była kochanką Pagella już wcześniej, jeżeli całe jej postępowanie było grą i miało na celu łagodne pozbycie się Alfreda, jeżeli on, w porywie wzniosłości, pobłogosławił miłość dwojga osób które się dawno bez tego błogosławieństwa obeszyły, w takim razie, w istocie, poeta odegrał w swoich oczach dość komiczną rolę... Daleki zresztą jestem od ironizowania sytuacji, które życie splaszcza swoją nieubłaganą ciężką stopą, ale które wynikły ze szlachetnej chęci wzniesienia się ponad płaskość życia.

Na razie jednak, jesteśmy na szczytach egzaltacji. Musset, z drogi do Paryża, pisze do dawnej kochanki gorące i tkliwe listy; ona odpowiada mu w tonie macierzyńskiej serdeczności. Przytoczę parę urywków tej korespondencji, którą George Sand odczytywała wspólnie z oddanym Pagellem.

Musset pisze z Genui:

»...Ujrzałem się w lustrze, poznałem to samo dziecko. Cóżes ty uczyniła, biedactwo moje drogie? I to był człowiek, któregoś chciała kochać! Miałas dziesięć lat cierpienia w sercu, miałaś od dziesięciu lat nieugaszone pragnienie szczęścia, i to była trzcina na której chciałaś się oprzeć! Ty, ty kochałaś mnie! Mój biedny Jerzy, dreszcz mi przechodzi na tę myśl! Byłaś przy mnie tak nieszczęśliwa! I w jakież straszliwe kleski

omał cię nie wtrąciłem! Długo będę widział, Jerzy mój, tę twarz pobladłą od czuwania, która przez ośnaście nocy pochyłała się nad mem wezglowiem, długo będę cię widział w tej nieszczęsnej izdebce, gdzie popłynęło tyle łez. Biedny Jerzy, biedne drogie dziecko! Omyliłaś się, uważałaś się za mą kochankę, a byłaś jedynie moją matką. Niebo stworzyło nas dla siebie wzajem; dusze nasze, w swej wyniosłej sferze, poznały się niby dwa ptaki w górach; pomknęły jedna ku drugiej; ale uścisk był za mocny. Popelnialiśmy kazirodztwo.

»Tak, moja jedyna przyjaciółko, byłem dla ciebie istnym katem, przynajmniej w ostatnich czasach. Zadałem ci wiele cierpień, ale, Bogu chwała, nie zrobiłem najgorszego co mogłem. Och, dziecko moje, żyjesz, jesteś młoda, przechadzasz się pod najpiękniejszym niebem, wsparta na ramieniu człowieka którego serce jest godne ciebie. Zaczny młodzieniec! Powiedz mu, że go kocham i że nie mogę powściągnąć łez, myśląc o nim...«

George Sand podejmuje ten ton. Napawając się spokojną miłością Pagella, pracując przytem po siedm, ośm, czasem trzynaście godzin na dobę, czuje jeszcze w sercu nadmiar tkliwości, która teraz, wyzwolona wyjazdem poety z drażliwej komplikacji życiowej, płynie swobodnie za odjeżdżającym:

»...Czy bylam twoją kochanką czy matką, mniejsza: czy zrodziłam w tobie miłość czy przyjaźń, czy bylam z tobą szczęśliwa czy nieszczęśliwa, wszystko to nie zmienia nic w obecnym stanie mojej duszy. Wiem, że cię kocham, to wszystko. Czuwać nad tobą, chronić cię od wszelkiej przeciwności, dostarczać ci przyjemności i rozrywek, oto potrzeba, oto żal jakich doświadczałam od czasu jak cię straciłam. Czemu to zadanie tak słodkie, i które byłabym spełniała z taką radością, stało

się stopniowo tak gorzkie, a potem zupełnie niemożliwe? Co za fatalność zmieniała w truciznę lekarstwa które ci podawałam? Czemu ja, która wysączyłabym wszystką krew aby ci dać jedną noc spokoju i wytchnienia, stałam się dla ciebie męczarnią, plagą, upiorem? Kiedy te straszne wspomnienia nawiedzają mnie (a czyż jest godzina, w którejby mnie poniechały?), czuję się bliską szaleństwa. Oblewam poduszkę łzami, słyszę głos twój wołający mnie w ciszy nocnej. Któż mnie zawoła teraz? kto będzie potrzebował mego czuwania? dla kogo zużyję siłę, którą zgromadziłam dla ciebie, a która teraz obraca się przeciw mnie samej? O moje dziecko! moje dziecko! jak ja potrzebuję twojej tklivości i twego przebaczenia!

W innym liście:

»...Pagello jest prawdziwy anioł i zasługiwałby na to aby być szczęśliwym... Spędzam z nim najśodsze chwile w dniu, rozmawiając o tobie. Ten człowiek jest taki tklivy, taki dobry! Tak dobrze rozumie mój smutek, szanuje go tak religijnie...

I znowuż:

»Twoje wspomnienie jest świętą relikwią, imię twoje jest uroczystym słowem które wymawiam wieczór wśród cizy lagun, a odpowiada na nie wzruszony głos, i to słowo słodkie, proste i zwięzłe, ale które wydaje mi się wówczas tak piękne: *Jo l'amo*¹⁾.

Urywki z listów Musseta:

»...Pomyśl, ja mam tylko ciebie: wszystkiemu przeczyłem, wszystkiemu bluźniłem, wątpię we wszystko,

¹⁾ Kocham go.

wyjawszys w ciebie. Czy wiesz, dlaczego kocham tylko ciebie?... Nie luję się co do żadnej z twoich wad; nie kłamiesz, oto dlaczego cię kocham. Przypominam sobie dobrze ową noc... Ale, powiedz, gdyby nawet wszystkie moje podejrzenia były prawdą, i w czem mnie oszukiwałaś? Czy mówiłaś mi że mnie kochasz? Czy nie uprzedziłaś mnie? Czy miałem jakie prawo? O, moje ukochane dziecic, wówczas gdyś mnie kochała, czyś mnie oszukiła kiedy? Czyż mogłem ci uczynić najlżejszą wymówkę przez te siedm miesięcy które widywałem cię dzień po dniu? I gdzież jest człowiek tak nikczemny, aby nazwać przewrotną kobietę, która ceni go natyle, aby go uprzedzić że godzina jego nadeszła? Klamstwo, oto czem się brzydzę, i co mnie czyni najbardziej nieufnym z ludzi, może najnieszczęśliwszym. Ale ty jesteś równie szczerą jak szlachetną i dumną. Oto dlaczego wierzę w ciebie, i będę cię bronił przeciw całemu światu, do ostatniego tchu.

»...Czy wiesz, co mnie zachwycilo w twoim liście? To sposób w jaki mówisz o Pagellu, o jego dbałości o ciebie, o twojem dlań przywiązaniu, i szczeroci z jaką pozwalasz mi czytać w swoim sercu... Wierzę, kobieta która tak mówi o nowym kochanku temu którego opuszcza i który kocha ją jeszcze, daje mu najwyższy dowód szacunku jaki mężczyzna może otrzymać od kobiety.

O, Janie Jakóbie, zaiste, twoje ziarno nie padło na opokę!

»...Powiedz Pagellowi, że dziękuję mu za to że cię kocha i że czuwa nad tobą. Czyż to nie jest najpocienniejsza rzecz w świecie to uczucie? Kocham tego chłopca prawie tak jak ty: wytłumacz to jak umiesz. Jest przyczyną iż straciłem całe bogactwo mego życia, a kocham go jakgdyby mi je dał. Nie chciałbym was

widzieć razem, a szczęśliwy jestem myśląc że jesteście razem. Och, mój aniele, mój aniele, bądź szczęśliwa, wówczas i ja będę szczęśliwy...

Pagello nie pozostaje nieczuły na te wylewy. Oto urywek z jego listu:

»Drogi Alfredzie, nie pisaliśmy jeszcze do siebie, może dlatego że żaden z nas nie chciał być pierwszy. Ale to w niczem nie uszczupla tego wzajemnego przywiązania, które zawsze nas będzie spajało za pomocą węzłów tak wzniosłych a niezrozumiałych dla świata...«

Mimo tej doskonałej harmonji trojga dusz, George Sand odczuwa niekiedy, w objęciach Pagella, tęsknotę za burzliwą miłością poety, która tak szczerze nie umiała wypełnić jej życie:

»...Przywykłam do entuzjazmu i brakuje mi go niekiedy... Tutaj, nie jestem panią Sand; pocziwy Pietro nie czytał *Letii* i nie sądzę aby z niej coś zrozumiał. Pierwszy raz w życiu kocham bez namietności.«

»Otóż ja potrzebuję cierpieć dla kogoś; potrzebuję zużyć ten nadmiar energii i czucia jaki jest we mnie. Potrzebuję dać pokarm tej macierzyńskiej troskliwości, która przywykła czuwać nad cierpiącą i znużoną istotą. Och! czemuż nie mogę żyć między wami dwoma i dawać wam szczęście nie należąc do żadnego z was.«

Tutaj, zaczyna się nowy akt tej romantycznej tragikomedji. George Sand wraca do Paryża, i, z osobliwym, jak na tak rozumną kobietę, brakiem orjentacji, wlecze za sobą Pagella. Jedną z pobudek podróży Pagella, jest chęć »uściskania Alfreda«, który

również gorąco go do tego zachęca. Od pierwszego dnia, fikcja tej wzniosłej »trójcy«, wyrojona w egzotycznych warunkach pobytu w Wenecji, staje się nie-
możliwą: życie codzienne splaszcza ją i wykrzywia. Nicość biednego Włocha, który, na tle lagunów, odniósł tryumf nad poetą, ujawnia się, w sceptycznej atmosferze Paryża, zbyt jaskrawo. Pagello, nie czując pewnego gruntu pod nogami, robi się drażliwy, zazdrosny; nie wie co z sobą począć w tym artystycznym świątku, w którym kochanka jego odnalazła się jak w swoim żywiole. George Sand wymyka mu się, Musset jest dlań uprzejmy ale sztywny; w dodatku jest kuso z pieniędzmi, mieszka osobno w nędznym hoteliku... Aby zabić czas i spożytkować tę niewczesną podróż, Pagello uczęszcza do szpitali paryskich.

Spotkanie Musseta z George Sand, rozpałiło na nowo w sercu poety wszystkie ognie miłości. Postanawia uciec, opuścić kraj na zawsze; jakoż, w istocie, wyjeżdża do Badenu, ale jedynie poto, aby stamtąd pisywać w coraz płomienniejszym tonie:

»... Nigdy żaden człowiek nie kochał tak, jak ja ciebie kocham... Tęzę, pławię się w miłości; nie wiem już czy żyję, czy jem, czy chodzę, czy oddycham, czy mówię: wiem że kocham. Ach! jeżeli miałaś przez całe życie niewygasłe pragnienie szczęścia, jeżeli to jest szczęście być kochaną, jeżeli kiedy prosiłaś o nie Boga, o ty, moje życie, moje dobro, moja ubóstwiana, spojrz na słońce, na kwiaty, na zieloność, na świat! Jesteś kochaną, powiedz to sobie, tak jak Bóg może być kochany przez swoich lewitów, wyznawców, męczenników.

Umieram z miłości, miłości bez końca, bez nazwy, szalonej, rozpaczliwej, zatraconej; kocham cię, uwielbiam, ubóstwiam aż do ostatniego tchu! Nie, nie wyleczę się. Nie, nie będę próbował żyć; i wolę to: umrzeć kochając cię, to więcej warte niż żyć. Dużo dbam o to co ludzie powiedzą! Powiedzą, że masz innego kochanka. Wiem o tem, płacę to życiem. Ale kocham, kocham, kocham! Niech mi zabronią kochać!»

«...Powiedz mi, że mi dajesz swoje wargi, swoje zęby, włosy, wszystko, tę głowę która była moja, i że mnie tulisz do siebie, ty, mnie! O Boże, o Boże, kiedy myślę o tem, gardło mi się ściska, w oczach mi się ciemi, kolana uginają się podemną. Och! straszne jest umierać, straszne jest kochać w ten sposób. Cóż za pragnienie, Jerzy mój, cóż za pragnienie ciebie!... Umieram. Żegnaj».

Jak można się domyślić, Musset nie umiera, ale wraca do Paryża. George Sand, którą wszystko popycha w objęcia Alfreda, upiera się, przez konsekwencję, w marzeniu o związku trojga dusz, wyzwolonych od zmysłów. Ale już i Pagello zbuntował się przeciw tej mistycznej trójcy:

«...On, który wszystko rozumiał w Wenecji, z chwilą gdy stąpił nogą we Francji, nie rozumie już nic, i jest w rozpacz. Wszystko we mnie rani go i drażni. Mamż powiedzieć? Jedzie, już może pojechał w tej chwili, a ja go nie zatrzymam, ponieważ jestem obrażona do głębi duszy tem co mi pisze, i, ponieważ, czuje to dobrze, niema w nim już wiary, tem samem więc nie ma i miłości».

Wielkie kobiece słowo: wierzysz swoim oczom raczej niż mnie, *zatem* już mnie nie kochasz!

«...Rozwiął się tedy piękny poemat naszej świętej przyjaźni i tego idealnego związku jaki się wytworzył między nami trojgiem, wówczas kiedy zeń wydarłeś w Wenecji wyznanie że mnie kocha, i kiedy ci po-przyśiągi że mnie uczyni szczęśliwą... Wszystko to było tedy jedynie bajką? Tak, tylko majakiem, i ja jedna, ja głupia jak dziecko, brnęłam z ufnością i z dobrą wiarą! I ty chcesz, abym, po przebudzeniu, kiedy widzę że jeden mnie pragnie a drugi porzuca mnie i znieważa, abym wierzyła jeszcze w szczytną miłość!...»

»Fatalność«, jak mówi libretto *Pięknej Heleny*, zrobiła swoje. Jerzy skłonił się w ramiona Alfreda, zanim jeszcze Pagello opuścił Paryż. Oto jak, w swoim dzienniku, Włoch kreśli chwilę rozstania:

»Pożegnanie nasze było nieme; uściśnalem jej rękę, nie mogąc patrzeć na nią. Była jakby pomieszana; nie wiem czy cierpiała; czuła się zakłopotana moją obecnością. Nużył ją ten Włoch, który, swoim prostym zdrowym rozsądkiem, podcinał niezrozumianą wzniosłość, w jaką miała zwyczaj spowijać przesady, swoich miłostek...«

Ostatni rozdział romansu jaki następuje przynosi moment równie nieoczekiwany jak wzruszający. Można się domyślić, iż pożycie złączonych na nowo kochanków dalekie było od harmonji. Ten sam Musset, już poprzednio do szaleństwa zazdrosny o przeszłość do której nie miał żadnego prawa, czyż mógł zapomnieć o tem co tak świeżo przeorało jego życie, zbrukowało jego miłość? Od pierwszej chwili, szarpanie, piekło, brutalne plwanie w oczy wszystkich faktów, odartych już z idealnej frazeologii... Raz po

raz, poeta grozi zamordowaniem kochanki; to znów ucieka, rzuca ją, zamyka się w domu. Egzaltacja udziela się i jej; ta spokojna, zrównoważona kobieta rywalizuje z kochankiem w szaleństwach miłości. Jest tu zarazem coś z gry, w której każda strona kładzie swą ambicję w tem, aby mieć ostatnie słowo. Dodajmy, iż cały Paryż przyglądał się z zaciekawieniem temu turniejowi, którego wszystkie etapy były znane publiczności. Po którymś zerwaniu, George Sand, nie mogąc wdrzeć się do drzwi Alfreda, ucina swoje wspaniałe włosy i posyła mu je. Ale, tym razem, mimo romantyzmu gestów, to miłość, prawdziwa miłość, która sięgnęła do samych trzewiów kobiety. Daleko jesteśmy od surogatu macierzyństwa, który przeważał w pierwszym okresie stosunku jej z Alfredem. Znamy karty niewydanego *Dziennika* George Sand: »słynne listy zakonnic portugalskiej są letnie i spokojne w porównaniu do tych stron, które można zaliczyć między najpłomienniejsze jakie kiedykolwiek miłość wydarła kobiecie«, pisze o tym *Dzienniku* inna kobieta...¹⁾ Przytoczę parę ustępów:

»Kocham cię całą moją duszą, a ty, ty nie masz dla mnie nawet przyjaźni. Pisałam do ciebie dziś wieczór; nie odpowiedziałeś. Powiedziano że wyszedłeś, i nie wstąpiłeś do mnie ani na pięć minut. Wróciłeś tedy bardzo późno, i gdzież byłeś, Boże ty mój? Ach, wszystko skończone, nie kochasz mnie już wcale. Stałabym ci się wstrętna i nienawistna, gdybym została tutaj... Daruj mi żeś przezemnie cierpiał; jesteś po-

¹⁾ Mme Arvède Barine: *Alfred de Musset*.

mszczony; niema na świecie istoty nieszczęśliwszej ode mnie«.

»...Gdyby uwiesić się u dzwonka i dzwonić póki mi nie otworzy? Gdyby się położyć w poprzek pod progiem aż będzie przechodził? Gdyby się rzucić — nie do jego stóp, to byłoby szaleństwo, toby znaczyło błagać go, a wszak z pewnością robi dla mnie co może, okrucieństwem jest nękać go i żądać niepodobieństwa — ale gdybym mu się rzuciła na szyję, w ramiona, gdybym powiedziała: »Kochasz mnie jeszcze, cierpisz, rumienisz się że kochasz, ale nadto litujesz się aby nie kochać. Widzisz wszak że cię kocham, że mogę kochać tylko ciebie. Uściskaj mnie, nie mów nic, nie spierajmy się; powiedz mi parę słodkich słów, popieść mnie skoro podobam ci się jeszcze mimo uciętych włosów, mimo dwóch wielkich bruzd jakie wyłobily się od owego dnia na mej twarzy. Więc dobrze! Kiedy uczujesz że twoja tkliwość się kończy i niechęć wraca, odpędź mnie, znęcaj się nademną, ale niech to nie będzie nigdy z tem okropnem słowem: *ostatni raz!* Będę cierpieć ile zechcesz, ale pozwól mi czasem, choćby tylko raz na tydzień, zejść do ciebie po łzę, po pocałunek któryby mi wrócił życie i dodał siły«.

»...Och! on źle czyni, nieprawdaż? mój Boże, źle czyni że mnie porzuca teraz, kiedy moja dusza oczyściła się, i kiedy, pierwszy raz, zawładnęła we mnie surowa wola... Ta miłość mogłaby mnie zawieść na koniec świata. Ale nikt jej nie chce; płomień zgaśnie niby bezużyteczne całopalenie. Nikt nie chce!... Och! nie, nie można kochać dwóch mężczyzn naraz. Mnie się to zdarzyło. Zdarzyło się, ale nie zdarzy się już więcej«.

»Czyż ja nie pokutuję za szaleństwa i błędy jakie popełniam? Czyż lekcje nie idą na pożytek kobiecie takim jak ja? Czyż nie mam trzydziestu lat? Czy nie jestem w pełni sił? Tak, wielki Boże, czuję to, mogę

być jeszcze radością i dumą mężczyzny, jeśli ten mężczyzna zechce mi szczerze pomóc. Potrzebuję krzepkiego ramienia aby mnie wsparło, serca wolnego od próżności aby mnie przygarneło i zachowało. Gdybym była znalazła takiego człowieka, nie byłabym gdzie jestem. Ale tacy ludzie to są sekate dęby, szorstkość ich kory odpycha. A ty poeto, piękny kwiecie, ach, chciałam pić twoją rosę. Upoiła mnie, zatrula, i, w godzinie gniewu, sięgnęłam po inną truciznę, która mnie dobiła. Byłeś zbyt słodki i zbyt subtelny, drogi mój zapachu, abys mógł nie ulotnić się ilekroć wargi moje cię wdychały. Uroczne krzewy Indyj i Chin gną się na wątłej lodydze i chylą się przy lada wietrze. Nie z nich to ciosa się belki aby budować dom!...

»...Och, te listy, których już nie mam, które tak całowałam, tak zlewałam łzami, tak cisnęłam do nagiętego serca, kiedy tamten (Pagello) nie widział!

»...Tak, to nawrót twojej miłości w Wenecji stał się przyczyną mej rozpacz i mojej zbrodni. Czy mogłam ci wyznać? Nie byłbyś już ścierpiał mej opieki, umarłbyś z wściekłości poddając się jej. I cóżbyś począł bezemnie, mój biedny umierający gołębiu? Och, Boże! ni razu nie mogłam pomyśleć o tem co wycierpiałeś przez tę chorobę i przezemnie, aby pierś moja nie łamała się łkaniem. Oszukiwałam cię, byłam między dwoma mężczyznami, z których jeden mówił: »Wróc do mnie, naprawię wszystkie winy, będę cię kochał, umrę bez ciebie!« drugi zaś szeptał mi cicho w drugie ucho: »Strzeż się, jesteś moja, niema już powrotu. Kłam, Bóg tak chce, Bóg ci odpuści«, — Ach, biedna kobieto, biedna kobieto, wówczas-to trzeba było umrzeć«.

»...O moje błękitne oczy, nie patrzycie już na mnie! Ty piękna głowo, już nie ujrzę jak się pochylasz nademną i przesłaniasz słodkiem omdleniem. Moje ty ciałko, tak gibkie i ciepłe, nie położysz się już na mnie,

jak Elizeusz na martwym dziecięciu, aby mnie ożywić. Nie dotkniesz mi już ręki, jak Jezus córki Jaira, mówiąc: »Dzieweczko, wstań«. Żegnajcie, włoski blond, żegnajcie, białe ramionka, żegnaj wszystko com kochała, wszystko co było moje. Będę ścisła teraz, w czas moich płomiennych nocy, pnie sosen i skały w lasach krzycząc twoje imię, kiedy zaś wymarzę sobie rozkosz, padnę zemdlona na wilgotną ziemię.«

»...Jakież żary wszczepiliście w szpik moich kości, wy duchy pomsty bożej? Cóż uczyniłam aniołom niebieskim, iż zstępują na mnie, technąc we mnie, za karę, miłość lwicy? Czemu krew moja zmieniła się w ogień i czemu, w chwili gdy mam umrzeć, poznałam uściski gorętsze niż uściski ludzi? Jakiż szal cię ogarnął, ty który popychasz mnie nogą do trumny, podczas gdy usta twoje syca się mięszem mego ciała? Chcesz tedy, abym się zabiła? Bronisz mi tego, ale cóż stanie się ze mną zdala od ciebie, jeśli ten płomień będzie mnie nadal trawił? Skoro nie mija jedna noc, abym nie krzyczala za tobą i nie tarzała się po łóżku, cóż pocznę skoro stracę cię na zawsze? Czy wyschnę i zblednę jak zakonnica pożerana żądzą? Czy oszaleję i będę budzić mieszkańców domu swoim wyciem? Och, ty chcesz abym się zabiła!...«

George Sand pierwsza ocknęła się z *transu*. Być może, dopomógł jej w tym imperatyw talentu. Twórczość Musseta żyła jak salamandra w ogniu namiętności; regularna praca, wysiłek, obce były kaprśnej muzie poety. Natomiast dzieło życia George Sand miało popłynąć, jak rzeka, szerokiem, spokojnem łóżykiem. Musiała się wyzwolić. Potajemnie, dnia 9 marca 1835, ucieka do Nohant (nazwa kawałka ziemi który posiadała George Sand), przechodzi atak

210 MUSSET
wątroby, wraca do zdrowia i — opamiętuje się. Krzepka jej natura, utrzymywana w równowadze pracą, przychodzi do siebie i niebawem wyciąga ręce do nowych uczuć; życie Musseta natomiast, tak człowieka jak artysty, wlecze się od tej pory śmiertelnie podcięte.

Kiedy Musset, wyjechawszy, z końcem 1833, ostentacyjnie z Paryża z George Sand, wrócił po kilku miesiącach sam, miasto zawrzało od plotek. Na wszystkie strony komentowano przygodę wenecką, i to w duchu mocno niekorzystnym dla przyjaciółki poety. Musset, bardzo po rycersku, kruszy za nią kopje gdzie może; wówczas to rodzi się w nim myśl spisania dziejów ich dwojga. Koncepcja przyszłej książki układa się w głowie poety w kształcie zgodnym ze stanem idealnej egzaltacji w jakim opuścił Wenecję. Dzieli się tym planem z przyjaciółką:

»Zabieram się do napisania powieści. Mam ochotę skreślić naszą historję: zdaje mi się, że toby mnie uleczyło i skrzepiło me serce. Chciałbym ci zbudować ołtarz, chociażby ze swoich kości; ale zaczekam na twoje wyraźne pozwolenie.

»...Co do mnie, nie umrę, dopóki nie napiszę mojej książki o sobie i o tobie (zwłaszcza o tobie); nie, moja piękna, moja święta oblubienico, nie spocznieś w tej chłodnej ziemi, iżby ta ziemia nie dowiedziała się kogo nosiła. Nie, nie, przysięgam na mą młodość i mój genjusz, na twoim grobie zejda jedynie lilje bez zmyzy. Temi oto rękami wzniosę na nim nagrobek z marmuru czystszy niż posągi naszych jednodniowych chwał. Potomność będzie powtarzać nasze imiona,

jak imiona owych nieśmiertelnych kochanków, którzy, we dwoje, mają już tylko jedno miano, jak Romeo i Julia, jak Heloiza i Abelard... Będzie to małżeństwo świętsze niż to które kojarzą księża: niezniszczalne i czyste małżeństwo ducha...»

Książka ta, to była *Spowiedź dziecięcia wieku*; w niej-to postanowił poeta wzniesć kochance pomnik wobec potomności. Był to okres, w którym wszystkie występki widział po swojej stronie; on był zbrodniarzem, ona aniołem dobroci, czystości, poświęcenia. Odmalował ją pod postacią Brygidy Pierson, zacierając zresztą zupełnie podobieństwo zewnętrznych rysów, oraz tło wydarzeń; on sam, jako Oktaw, wyspowiadał się z własnych przewin i słabości. Pagello przedzierżnął się również we wzór wszelakiej cnoty: w kryształowego Smitha. Ta chęć oddania *prawdy*, przy równoczesnem przekształceniu jej pewnych rysów, nie zawsze wychodzi książce na korzyść; obok kart tętniących życiem, znajdują się inne, wręcz blade; czasem opowiadanie łamie się w niekonsekwencjach lub banalności wyrojonych szczegółów. Tak, np. końcowy epizod z filiżanką herbaty, noszący wyraźne cechy autentyczności i zrozumiały pod gorącym niebem Włoch, tutaj, w stosunku anielskiej Brygidy do limfatycznego Smitha, »detonuje« wręcz komicznie. I sama Brygida gubi się nam w ciągu opowiadania: trudno nam rozpoznać początkową *miłosierniczkę* z części trzeciej, w klasycznej miłośnicy części dalszych. Rola »czarnego charakteru«, Merkansona, ujęta dziwnie niezaradnie i w gruncie dość

zbyteczna, razi swoim »wolterjanizmem«, z którym Mussetowi tak bardzo jest nie do twarzy!

Jednakże, biorąc tę książkę pod kątem owego »pomnika« dla kochanki, znajdziemy na tym pomniku i poważniejsze pęknięcia. Poznanie Oktawa z Brygidą Pierson, poprzedzone jest inną przygodą miłosną bohatera; przygodą, w której ten, oddawszy z całą ufnością swe młodzińcze serce, spotyka się, ze strony niegodnej kobiety, z czarną zdradą. Otóż, komentatorowie omawiający tę *Spowiedź dziecięcia wieku* niedość może, mojem zdaniem, zwrócili uwagę na to, ile ta pierwsza część zawiera *realnych* szczegółów, wiążących postać tej *pierwszej* kobiety z George Sand. Idealną Brygidę wyposażył poeta w rysy raczej konwencjonalne; ta jasnowłosa osóбка, pieszcząca się z kózką i wędrująca po okolicy szukając chorych do pielęgnowania, nie wiele ma wspólnego z autorką *Lelii*; tamtej natomiast *pierwszej*, owemu złemu duchowi swego życia, dał poeta niewątpliwie prawdziwe rysy kochanki: ten »kark, gładki i pachnący, na którym splatają się dwa lśniące czarne warkocze« — to ona; ta piosenka włoska, którą zwykła była nucić, to, jestem pewien, piosenka wyjęta z własnych ust George Sand. Mam uczucie, że cały epizod z obróceniem głowy i słowami »Czy to ty?« oraz brutalny wybuch Oktawa; że owa nocna scena w której Oktaw grozi kochance nożem, a może i sama scena z początku trzeciego rozdziału, że to są również echa przeżyć weneckich!... To, że równocześnie wplatają się tu i wspomnienia innych mło-

dzieńczych doświadczeń poety, to w niczem rzeczy nie zmienia.

...Cofnąłem się ku drzwiom. Patrzałem na jej gładki i pachnący kark, nad którym, w związanych włosach, połyskiwał djamentowy grzebień; ten kark, siedziba siły życiowej, czarniejszy był od piekła; na nim splatały się dwa lśniące warkocze, nad którymi kołysał się srebrny rajer. Obfity i gęsty puszek odbijał od ramion i mleczno-białych pleców. Było w tej podwiniętej grzywie coś bezwstydnie pięknego; coś co zdawało się uragać mi za nieład w jakim widziałem ją chwilę przedtem. Podbiegłem, i uderzyłem w ten kark pięścią. Nie wydała krzyku, padła na ręce, ja zaś wyszedłem spiesźnie.

Za powrotem do domu, gorączka chwyciła mnie znów z taką siłą, iż musiałem się położyć. Rana otworzyła się, cierpiałem bardzo. ...Okolo północy, podczas gdy spałem niespokojnym snem, zdało mi się iż słyszę głębokie westchnienie. Otwarłem oczy i ujrzałem mą lubą stojącą koło łóżka, ze skrzyżowanymi ramionami, podobną do widma. Nie mogłem wstrzymać okrzyku przerażenia, biorąc to za zjawę chorego mózgu. Wyskoczyłem z łóżka i uciekłem w kąt; podeszła bliżej. »To ja, rzekła; i, ujmując mnie w pól, przyciągnęła mnie. — Czego chcesz? krzyknąłem; puść mnie! byłbym zdolny zabić cię w tej chwili!

— Więc zabij! rzekła. Zdradziłam cię, skłamałam, jestem podła, niegodziwa; ale kocham cię, i nie mogę żyć bez ciebie.

Spojrzałem na nią; jakaż była piękna! Całe jej ciało drżało; oczy, zamglone żądzą, sączyły strumienie rozkoszy; piersi lśniły nagą, wargi płonęły. Wziąłem ją w ramiona. »Dobrze więc, rzekłem, ale, w obliczu Boga który nas widzi, na duszę ojca, przysięgam że cię zabiję w tej chwili, i siebie także...

Tak więc, świadomie czy nieświadomie, Musset prowadzi w tej książce podwójną grę; bije, na pamiątkę swej męki, medal o podwójnej fizjognomji, równocześnie apoteozuje swą kochankę i piętnuje ją dotkliwie. I czyż właśnie ta dwoistość nie jest bardzo ludzka? czyż nie wyraża wiernie nastrojów uczuciowych poety, który to plwał wzdargą na swoją miłość, to włóczył się przed nią na kolanach, kając się za to świętokradztwo? I, nie zapominajmy, iż później, im bardziej poeta oddala się od tego wspomnienia, tem bardziej w duszy jego rysuje się obraz kochanki nie jako słodkiej Brygidy, ale jako owego czarnookiego demona z pierwszej części *Spowiedzi*.

Szczytowym punktem tego stanu ducha poety jest wspaniała *Noc październikowa* (pisana w 1837), w której — zanim wypowie ostateczne słowo przebaczenia — smaga hańbą wspomnienie kochanki:

Honte à toi qui la première
M'as appris la trahison,
Et d'horreur et de colère
M'as fait perdre la raison!
Honte à toi, femme à l'oeil sombre,
Dont les funestes amours
Ont enseveli dans l'ombre
Mon printemps et mes beaux jours!¹⁾

¹⁾ »Hańba tobie, która pierwsza nauczyłaś mnie co to zdrada, i przyprawiłaś o szaleństwo ze zgrozy i gniewu! Hańba tobie, kobieto o posępnem oku, której złowrogie miłości pogrzebały w mrokach wiosnę mego życia i moje piękne dni!«

Czyż Oktaw de T***, bohater *Spowiedzi dziecięcia wieku*, inaczej mówiłby o swej czarnowłosej zmiennicy?

Staralem się tu przedstawić najciekawsze dokumenty tego zawilego procesu dwojga serc, nie pozwalając sobie na wyrażanie osobistych zapatrywań. Muszę wszelako zaznaczyć, iż, im więcej wczytywałem się w akta sprawy, tem bardziej sympatje moje przechylały się na stronę George Sand. Jest w tej pełnej, dojrzałej kobiecie pewien akcent ludzkiej dobroci, szczerości, więcej budzący zaufania niż zaczynała romantyzmem egzaltacja zbyt młodocianego jej partnera. A jeżeli zechcemy uważać, iż ta właśnie ludzkość i dobroć, czasem wykraczająca w swoich przejawach poza ramy utartych wzorków obyczajowych, zapędziła ją w drażliwe nieco życiowe sytuacje, nie zapominajmy, że życie uczuciowe dwojga (a tembardziej trojga) ludzi nigdy nie jest przeznaczone do publicznych roztrząsań, że zatem cała nie-delikatność jest po naszej stronie.

Jako utwór literacki, *Spowiedź dziecięcia wieku*, jest istotnie — jak mało która książka — dzieckiem swej epoki. To Romantyzm dziewięćdziesiątej próby; orgja liryzmu, przelewająca się nieustannie poza brzegi *quasi*-powieściowej ramy. Maurycy Donnay, w doskonalszych swoich prelekcjach o Mussecie, dowcipnie nazwał tę powieść *roman à »je« continu*. Możemy tu studjować geologiczne warstwy Romantyzmu: Spowiedź ta wiedzie się w prostej drodze z *Wyznań* Jana Jakóba (»...ja, który zawsze, mimo wszystko,

choćbym nawet popełnił zbrodnie, powtarzałbym sobie że serce moje jest niewinne...« etc.); ale drogę tę skrzyżował już Chateaubriand ze swoim przepychem języka, pompą obrazowania, i swoim dumnym znudzeniem. A porównajmy współczesną tej powieści *Pannę de Maupin* Gautiera (1834), a będziemy mieli — przy całej olbrzymiej różnicy temperamentów — dwie odmiany lirycznego *weltschmerzu*, i nieraz, ach! lirycznej biegunki słów... Nawet owe arcyromantycznie braki gustu, jakie nieraz nam przychodzi zanotować przy lekturze tej książki, jakże są »stylowe«! Np. część pierwsza: po grzmiącym dytrambie drugiego rozdziału i jego przepysznym skrócie katastrofy napoleońskiej — rozdział trzeci: spódniczka, serweta, upuszczony widelec... A ta ciągła mieszanina rozlewności religijnej i erotycznej; ten »grób ojca«, ten »Bóg«, któremu, jak w powieściach George Sand, każe się spełniać osobliwe funkcje; ta »dobroczynność«, jakże pocieszna dla nas, dzisiejszych ludzi, przeoranych demokracją, socjalizmem, syndykalizmem, bolszewizmem...; ta »dobroczynność« niby jedwabna sakiewka ze złotymi pomponikami, z której rozdawało się z wdziękiem miedziaki, odbierając w zamian potoki błogosławieństw!

Ale, wśród tych stron o nierównej wartości, nie cierpliwiących nas nieraz swą pretensjonalnością, »dandyzmem«¹⁾, swoim a-realizmem, ileż znajdziemy

¹⁾ Gdybyśmy nie wiedzieli, że Oktaw de T*** to sam autor, byłby on jako bohater powieści nie do zniesienia, gdyż

takich, które stanowią najcenniejsze perły prozy francuskiej, owej prozy jaka się rodzi jedynie pod piórem poety/ czystej wody! I wiele rzeczy może być w tej książce fałszywych, ale zawsze zostanie prawdziwą, szczerą jedna: to serce, szalone serce, które, w obłędzie swym, chciało aby każde jego bicie było biciem miłości, ten rozpalony mózg, który chciał, aby każda jego myśl była myślą o miłości. I w całej literaturze francuskiej, w której miłość kobiety odgrywa tak przemożną rolę, nikt może tak zupełnie nie oddał jej wszystkich włókien swej twórczości, jak ten poeta, który, w jednym ze swoich klejnocików scenicznych¹⁾, powiada:

»...Powiedz mi — jeśli istniała kiedy chwila w której wszystko było stworzone — na mocy jakiej siły zaczęły się poruszać te światy które nie zatrzymają się nigdy?... Przez wieki miłość. Ręka, która je zawiesiła w przestworzu, wypisała tylko jedno słowo nieza-tartymi głoskami. Żyją, ponieważ dążą do siebie; te słońca rozpadłyby się w pył, gdyby jedno z nich przestało kochać... Tak, całe życie jest w tem, — od Oceanu który wzdyma się pod bladymi pocałunkami Djany, aż do chrząszczyka który zazdrośnie usypia w swoim ukochanym kwiecie. Spytań lasów i kamieni, coby rzekły gdyby miały mówić. Mają miłość w sereu, i nie umieją jej wyrazić. Kocham cię; oto co wiem, droga moja; oto co powie ci ten kwiat, on który wybiera w łonie ziemi

Musset zaniedbał mu dać jakiekolwiek rysy stanowiące rękojmę iż próżniactwo jakie przez cały czas uprawia jest plodnym próżniactwem poety, a nie jałowem próżniactwem walkonia.

¹⁾ »Nie trzeba się zarzekać«.
Nowe studia.

soki mające mu służyć za pokarm; który usuwa i odtrąca nieczyste składniki zdolne skazić jego krąse! On wie, że trzeba aby był piękny w blasku dnia, i aby umarł w swojej szacie ślubnej, w obliczu słońca które go stworzyło...

Jakoż, w tej inwazji problemów miłosnych jaka zalała literaturę romantyczną i po-romantyczną wszystkich krajów, nie najmniejszą z pewnością odpowiedzialność ponosi ów złotowłosy cherubinek, Fantazjo-Musset, o którym możnaby powiedzieć jak Słowacki o swoim bohaterze:

...dziwnie ten Fantazjusz żyje,
Z babami się jak na pałasze bije...

MUSSET: KOMEDJE.

Nie wiem ściśle kiedy to było, w tryumfalnej dobie romantyzmu, poczta paryska znalazła się w nie-malym kłopotcie. Ktoś mianowicie wpadł na koncept, aby wrzucić do skrzynki list, zaadresowany poprostu: »Do największego poety we Francji«. Rada w radę, urząd pocztowy przesłał ten list do rąk Lamartina. Autor *Medytacyj* nie otworzył listu; odesłał go skromnie Wiktorowi Hugo. Wiktor Hugo szerokim gestem rozdarł kopertę, ale jakież musiało być jego osłupienie, kiedy w nagłówku wyczytał: »Kochany Alfredzie«... List pisany był do Musseta!

Autor tej mistyfikacji uważał ją zapewne za koncept, za paradoks; wiotka i wdzięczna sylwetka śpiewaka *Rolli* czyż mogła się mierzyć z tym atletą zwłaszcza, z Wiktorem Hugo, który sam jeden zdawał się starczyć za cały huf poetów, i którego produkcja we wszystkich rodzajach literackich przywoździ, zaiste, na myśl biesiady Gargantui? A jednak...! »Orkiestrjon« Wiktora Hugo, tego władcy słów — w każdym rozumieniu, nawet w Hamletowym (słowa,

słowa, słowa!) — tego wielkiego odnowiciela francuskiego wiersza jako narzędzia, jako instrumentu, stał się potrosze »niby cymbał brzmiący i miedź brzdąkająca«, jak mówi Pismo; a nieśmiała, zahukana (dosłownie) przezeń przez wiek cały poezja coraz miłośniej obraca wzrok w stronę Musseta, szepcząc dyskretnie a czule: »Kochany Alfredzie«...

Doznałem tego sam po sobie. Odczytałem niedawno na świeżo pod rząd wszystkie bohaterskie i krwawe dramaty Wiktora Hugo, i uśmiełem się do lez; spróbowałem czytać *Harmonje* Lamartina i zdrzemnąłem się niewinnie; natomiast kilka tygodni spędzonych na przekładaniu teatru Musseta zaliczam do najmilszych w swoim literackim rzemiośle.

Albowiem, na domiar paradoksu, pośmiertny tryumf, jaki święci Musset-poeta, coraz bardziej przesuwa się na to pole, na którym, w pełni swej twórczości, zaledwie że był liczony do współzawodników. Teatr romantyczny, to któż jeśli nie Wiktor Hugo? Kto wyruszył do boju z manifestem nowej sztuki, zawartym w słynnej przedmowie do *Kromwela*? o kogóż, przez miesiąc cały, co-wieczora walczyła z »klasycznymi perukami« młodzież na przedstawieniach *Hernaniego*? kto wygrywał bitwę po bitwie dając *Marion Delorme*, *Król się bawi*, *Ruy Blasa*? A Musset? zaledwie że ktoś z wykształcenszej teatralnej publiczności wiedział, iż młody autor, wygwizdany bezlitośnie w Odeonie po *Nocy weneckiej*, umieszcza, od czasu do czasu, w dwutygodniku *Revue des deux*

mondes coś w rodzaju komedji, niepodobnych do niczego, nieprzeznaczonych dla sceny, rozgrywających się jakby w sferze kapryśnego marzenia. I oto dziś, gdy cały »wielki« teatr romantyczny stał się, we Francji, bezpowrotnie chyba, muzealnym zabytkiem, kiedy podzielił los tragedji Woltera i spodni ze strześciakami, najbystrzejsza krytyka francuska określiła zgodnie te kaprysy wyszłe z pod pióra poety jako najtrwalsze — może jedyne trwale — dzieła teatralne jakie wydał we Francji wiek XIX.

W dobie owego nieszczęsnego napozór, a tak szczęśliwego w skutkach debiutu scenicznego (1830), Musset miał lat dwadzieścia i był autorem tomiku wierszy (*Contes d'Espagne et d'Italie*), które odrazu zwróciły uwagę na młodego Cherubina. Mimo nieunięknionych w takiej pierwszej próbie wpływów, Musset jest tu już — sobą. Posunięty do najdalszych granic brak uszanowania dla dogmatów literackich, a poniekąd i obyczajowych, stawia go w obozie »romantyków«; ale, jeżeli niesforny chłopak zrywa jedne pęta, to nie poto aby nałożyć sobie drugie. Słynna *Ballada do księżycy*

C'était, dans la nuit brune
Sur le clocher jauni

La lune
Comme un point sur un i.

była, ze strony młodego urwisa, zagraniem na nosie zarówno w stronę klasyków jak i oficjalnego romantyzmu. Rasowa francuska werwa wiążąca się z tra-

dycjami XVIII w., zdolność do swobodnej gawędy mieniącej się naprzemian dowcipem, sarkazmem, impertynencją artysty, to znów czarującej odcieniem marzenia i kobiecej niemal zmysłowości — oto bardzo osobiste rysy cechujące muzę Musseta w tym pierwszym okresie, zanim jeszcze cierpienie, które przeorze jego życie, pogłębi tę twórczość i nada jej owo znamienne dla niej później bolesne piętno.

W pierwszym tym zbiorze poezyj, znajdował się dramacik wierszem *Les Marrons du feu* (Kasztany z ognia) stanowiący niejako romantyczną transpozycję *Andromaki* Racine'a, i zdradzający niewątpliwie nerw sceniczny młodego autora. Na wiarę tej próby, dyrektor Odeonu zamówił u Musseta komedię »możliwie najnowszą i najśmielszą«. Komedią tą była *Noc wenecka*, arcy-romantyczna awantura w jednym akcie i trzech obrazach, bardzo młodzieńcza, ale niejednym rysem zapowiadająca przyszłego twórcę własnej »mussetowskiej« komedji. Sztuka padła; że zaś był to burzliwy okres literatury, rok premjery *Hernaniego* — padła z hałasem. Przyczyniła się do tego drobna a niespodziewana okoliczność: aktorka grająca główną rolę oparła się o świeżo pomalowane sztachety, tak iż, kiedy się obróciła, biała atlasowa suknia była pocentkowana w zielone prążki. Dość, iż przedstawienie dobiegło końca wśród nieopisanego tumultu, który wszczął się również, kiedy, nazajutrz, próbowano sztukę powtórzyć. Gdy zaś i krytyka odniosła się surowo do tej pierwociny talentu, młody autor, zniechęcony, poprzysiągł nigdy więcej nie sta-

nać w obliczu krytyki i publiczności, tej — jak ją nazywał — »menażerji«. I, co osobliwsze, dotrzymał słowa.

Wydało to nieoczekiwane następstwa. Idąc za swem powołaniem rasowego dramatycznego pisarza, a nie potrzebując się liczyć z »wymaganiami sceny« gustem publiczności, inspiracją dyrektorów, Musset napisał dwa dramaty — *Andrea del Sarto* i *Lorenzaccio* — przedewszystkiem zaś szereg rozkosznych komedyj, tych małych klejnocików, które, w dziejach francuskiego teatru, miały zająć trwałe i zupełnie odrębne miejsce. Ale nie tak rychło. Na razie, utwory te przechodziły na szpaltach *Revue des deux mondes* tak niepostrzeżenie, iż nawet wielbicielom talentu Musseta nie wpadłoby do głowy szukać w nich rewelacji nowych form poezji, tak dalece teatrem władała wówczas grzmiąca muza romantycznego dramatu. Wydane razem w r. 1840, nie znalazły również echa.

I byłby się może i nadal nikt o nie nie zatroszczył, gdyby nie najosobliwszy w świecie przypadek. W roku tysiąc ośmset czterdziestym i którymś, pani Allan, aktorka francuskiej sceny w Petersburgu, ujrzała w rosyjskim teatrze jednoaktową komedyjkę, która jej bardzo przypadła do smaku. Zapragnęła ją grać po francusku; poprosiła aby jej sporządzono przekład. Zamiast tego, przesłał jej ktoś tomik *Komedyj i przysłów* Musseta: mniemana rosyjska sztuczka, to był *Kaprys*. W r. 1847, pani Allan, wróciwszy do Paryża, zagrała *Kaprys* w Komedji Francus-

kiej: sztuczka ta, miła, ale niewątpliwie jedna z blahszych pośród utworów teatralnych Musseta, wywołała nieopisany entuzjazm. »Słowa migocą jak dżamenty, pisał nazajutrz któryś z krytyków, każda scena to istna feeria, a równocześnie jakie to prawdziwe, naturalne«, etc. Niespodzianie, z dnia na dzień, autor *Nocy*, zapomniany potrosze i osmucony nieco tem zapomnieniem, stał się popularnym, sławnym. W ślad za *Kaprysem*, wprowadzono na scenę, z równem powodzeniem, wszystkie jego utwory: »udramatyzowano« nawet *Noce*... Publiczność, zbrzydzone rozpuszczoną na wszystkie wiatry grzywą romantyzmu (*Burgrabiowie* Wiktora Hugo, wystawieni w 1843, niemal padli!), widziała w tym osobiwym teatrze nowe tchnienie, świeżość, prawdę. Po fałszach psychologicznych i koturnie Hernanich i Ruy-Blasów, takie *Kaprysy Marjanny* działały wręcz jak żywy »szmat życia«! *Świecznik* (zresztą po czterdziestu przedstawieniach) kazano usunąć ze sceny jako zbyt »niemoralny«! Musset musiał zmieniać dlań zakończenie! »Naturalizm«! — oto ciężkie słowo jakie padło z okazji tego lotnego teatru poety!

Zachęcony powodzeniem, naglony przez dyrektorów, Musset napisał jeszcze parę utworów wprost dla sceny, nawet z myślą o roli dla tej lub owej aktorki: i, rzecz znamienna, utwory te nie należą do jego najlepszych.

Przytoczyłem tu pokrótce dzieje scenicznej glorii Musseta, gdyż wydają mi się one bardzo wymowne; uczą, jak zmienne bywają perspektywy róż-

nych generacyj w stosunku do danych dzieł; jak zawodne wszelkie podziały na *wielką* i mniejszą sztukę; od jakich wreszcie drobnych przypadków zależą nawet losy »nieśmiertelności«... A przytem, dzieje te tak bardzo są w stylu samego Musseta: *kaprys*, to bóstwo przyświecające jego twórczości, zdaje się rozrządzać nawet kolejami jego sławy, i obiera w tem sobie za narzędzie utwór pod takim-że symbolicznym tytułem!

Czy znaczy to, że królestwem utworów teatralnych Musseta jest scena? Niekoniecznie. Nacieszywszy się ich delikatną wonią, spostrzeżono iż, mimo wszystko, ten teatr poety zbyt delikatny jest na zetknięcie z maszyną kulis; iż, w tem zetknięciu, wiotkie skrzydełka motyla zostawiają nieco swego barwnego pyłu. Jakkolwiek niejedna z komedyj Musseta wraca, od czasu do czasu, na scenę, prawdziwą ich dziedziną pozostanie książka. I w tem ich siła, że one nie potrzebują sceny; żyją życiem tak pełnem, iż aktor ani maszynista nie dodać im nie mogą; scenę tworzy dla nich każdy w swoim marzeniu, jak w marzeniu swoim tworzył ją dla nich, pisząc te komedje, poeta.

Na czem polega trwała wartość teatru Musseta? Jest on niezmiernie oryginalny, niepodobny do niczego innego. Jest — w najbardziej znamiennych swych utworach — nawskróś osobisty; płynie wprost z tego samego źródła co liryka poety. Mimo to, *egotyzm* ten nie jest nigdy drażniący; przeciwnie, stanowi największy czar tego teatru. Tajemnica to w czę-

ści osobistego uroku Musseta, a w części tego, iż egoizm ten nigdy nie jest mizdrzeniem, nigdy przegłanianiem się kolejno w różnych lusterkach: poeta korzysta tu poprostu z przyrodzonych swoich praw jako poety, który, wedle wyrażenia Goethego, mówiąc o sobie mówi nam o nas. Musset, młode pachole o sercu wezbranem tak iż omal mu piersi nie rozsądzi, to Fortunio; Musset, dandys, hulaka, ironiczny sceptyk kryjący na dnie zdolność i potrzebę kochania, to Walentyn; Musset, to zarazem Celio i Oktaw z *Kaprysów Marjanny*: to upostaciowane owo rozdwojenie jego natury, będące tłem wewnętrznego dramatu w *Spowiedzi dziecięcia wieku*. Przeżycia osobiste poety, w lotnej i błyszczącej transpozycji, wciskają się w każdy niemal z tych utworów: *Świecznik*, to echo przygody jaką przeżył Musset mając lat siedmnaście; w *Nie igra się z miłością* pulsują akcenty zmagania się dwojga kochanków z »epizodu weneckiego«; ostatnie wiersze Perdykana zamykające akt drugi¹⁾, transponowane są żywcem z listu George Sand do Alfreda. List panny Aimée d'Alton, dołączony bezimiennie do sakiewki przesłanej pocie, znalazł się dosłownie w *Kaprysie*, w którym rolę pani de Léry odegrała, zdaje się, w życiu, pani Joubert, urocza chrestna mateczka Alfreda. Każde słowo miłości, jakie pada w tym teatrze, płynie wprost z serca, a jest on utkany cały ze słów miłości.

¹⁾ »Często cierpiełem, myliłem się niekiedy, ale kochałem. To ja żyłem, a nie jakaś sztuczna istota. wyległa z mojej puchy i nudy«.

Jeden z pisarzy ostatniej doby zatytułował zbiór kilku swoich komedyj *Teatrem miłości*¹⁾. Dokoła miłości kręci się wiele sztuk teatralnych; ale zdaje mi się że owym tytułem *Teatru miłości* — po Racine — przedewszystkiem Musset miałby prawo objąć swoje dzieło. I Marivaux, oczywiście: on, który pierwszy uczynił *miłość* wyłączną treścią i samymże przedmiotem swych komedyj; ale *miłość* u Marivaux, to raczej to, co w życiu potocznym pewnych sfer społeczeństwa zwykło nazywać się »miłością«; owa mieszanina zaciekawienia; pociągu i próżności, płomień który nie pali i nie grozi pożarem. On sam, wpół obcy świadek tego co się dzieje w owych duszyczkach; spokojnie nakręca mechanizm stworzonych przez siebie laleczek, bacząc zresztą aby igraszka nie wychodziła nigdy poza ramy żartu: nieporozumienia kręcą się zawsze koło słów, koło pozorów; — serca, uczucia, są, w gruncie, zawsze w harmonii; czujemy że im nie grozi. Język, wyostrożony, najeżony kazuistyką raczej miłości własnej niż miłości, nie bucha nigdy lawą rozżarzonego uczucia.

Jakże inaczej u Musseta! Posłuchajmy westchnień Celia, szyderstw Oktawa, lkań wydzierających się ze ściśniętej piersi Fortunio, jakież w nich dźwięczy akcent namiętności! A Perdykan i Kamilla w *Nie igra się z miłością*: ta sztuka, tak zbliżona do komedyj Marivaux swą kanwą, jakąż falą krwi serdecznej nabrzmiewa raz po raz! Musset, który ruiną

¹⁾ Portoriche, *Théâtre d'amour*.

swego życia przypłacił szalony zamiar aby każde uderzenie jego serca było drgnieniem miłości, zdolal urzeczywistnić go bodaj w sferze marzenia, stwarzając świat, w którym istnieje się, żyje, oddycha jedynie dla miłości i przez miłość.

I, bezwiednie, świat jaki tworzy ten poeta, ludzie którzy powstają pod jego piórem, kształtują się wedle tej myśli. W świecie tym żyją pełnem życiem jedynie ci którzy żyją przez miłość; ktokolwiek pozabawion jest jej Łaski, staje się jakby bezdusznym automatem: istotą która wykonuje gesty, krząta się, szamota, kłopoce, ale czyż można powiedzieć że żyje! I z tej wzgardy, połączonej z intuicją psychologiczną poety, wyłęgnie się cała galerja owych uciésznych marjonetek, tworzących wszystkie niemal drugoplanowe postacie jego komedyj: Klaudio, Baron, Książę, Marinoni, Blazjusz, etc. Pajace, prawda? Ale przyjrzyjmy się bliżej; toć-to właśnie wszystko to, co uczono nas szanować w życiu: powaga, władza, rozsądek, ambicja, nauka; i ot, do jakich to wszystko skurczyło się pociesznych wymiarów, z perspektywy dwojga serc, bijących jedno przy drugim sto kilkadziesiąt razy na minutę! Jeżeli to szaleństwo, »nie jest ono bez metody«, jak mówi Hamlet; ale szaleństwa poetów czyż nie głębiej nieraz wnikają w sens życia, niż trzeźwość ludzi myślących prozą?

Osobliwym również urokiem teatru Musseta jest to, że jest on tak cudownie młody. Młodością w poezji mamy sposobność rozkoszować się w całej pełni dość rzadko, gdyż, jak trafnie ktoś zauważył, mło-

dość człowieka mija się zazwyczaj z dojrzałością artysty. Szczerłość młodocianego uczucia albo nie umie jeszcze znaleźć dla siebie wyrazu i posługuje się pożyczanym, albo łamie się z niedostatkami formy; gdy zaś artysta stęzał w sobie i opanował narzędzie, dawno już zazwyczaj pożegnał się z pierwocinami młodzieńczego wzruszenia. U Musseta, dzięki jego niezwykle wczesnej dojrzałości artystycznej, mamy te obie rzeczy naraz. Najbujniejsze, najbardziej kipiące młodością utwory: *Kaprysy Marjanny*, *Nie igra się z miłością*, *Świecznik*, powstają między 1833 a 1835; między dwudziestym trzecim a dwudziestym piątym rokiem życia; otóż, w tych dwóch ostatnich zwłaszcza komedjach, pewność ręki jest już wręcz nieomylna.

Nieomylną jest też przenikliwość tego młodego chłopca jako psychologa. Samo to świadczy, iż nie mógł on być czystej krwi »romantikiem«; psychologia bowiem stanowi niewątpliwie najsłabszą stronę romantycznego teatru. W porównaniu do Didierów i Hernanich — tak samo zresztą jak, na drugim biegunie, w porównaniu z teatrem Scribe'a — świat w który wprowadzi nas Musset, ujmuje swą ludzką szczerością i prawdą. Ale nie tylko w porównaniu: biorąc zupełnie bezwzględnie, teatr ów jest, pod tym względem, niemal bez skazy: zdaje się, że cały haracz w tej mierze spłacił poeta Romantyzmowi w pisanej w tym samym okresie *Spowiedzi dziecięcia wieku*. Tam wylal niejako wszystkie »serca swego rdzawe niedokwasy«, i może dzięki temu, teatr jego,

z tych samych natchnień, z tych samych przygód poczęty, jest od nich wolny. I, wśród przyczyn które zapewniły teatrowi poety trwałość, nie ostatnie z pewnością miejsce zajmuje owa silna i pewna więź, w koło której się wiją kwiaty kaprysu i wyobraźni.

Nie ostatnie, ale z pewnością nie jedyne; och, nie! Trafność psychologii Musseta oceniamy refleksją, ale raczej o wszystkim innem myślimy, kiedy się poddajemy urokowi poety. Czaruje nas igraszką fantazji, dowcipu, wymowy; porywa szczerością uczucia, namiętności: ale zwłaszcza kształtem jaki umie im nadać. DIALOG Musseta w najlepszych jego utworach uznaje krytyka francuska za jeden z najświetniejszych jaki posiadamy w teatrze. Co za bogactwo tonów! jak każdy przemawia własnym językiem, jak szczęśliwy wyraz znajduje dla swej indywidualności!

Bo subiektywizm i *egotyzm* Musseta w jego utworach teatralnych polega tylko na tem, iż własnem czuciem, myślą, przesycą całą ich atmosferę moralną, ale bynajmniej nie na oprowadzaniu samego siebie wśród figur z kartonu, jak to się zdarza niekiedy »lirykom« imającym się teatru. Jeżeli drugoplanowe figury stylizuje w marjonetki, czyni to z rozmysłem i zamiarem; ale te marjonetki jakże są wymowne w automatyzmie swoich *tic'ów*! A w zamian, jakże pełnem życiem tętnią te wszystkie postacie kobiece, te kochanki które sam wymarzył kolejno. Jak u Racine'a, jak u Marivaux, jak u wszystkich twórców *teatru miłości*, kobieta jest istotną bohaterką tych komedyj: ale tutaj, jako jej partner, poeta

sam staje na placu, dlatego partja jest równa! Nie czujemy tu owego chłodu, który, mimo wszystko, idzie zazwyczaj od męskich postaci największego nawet miłosnego teatru: ten dwudziestotrzechletni poeta dość ma w piersiach ognia aby nim obdzielić porówni obie strony: Oktawa i Marjanę, Fortunia i panią Joasię, Perdykana i Kamillę. Dlatego, kiedy dialog się rozgrzeje i zacznie sypać iskrami, kiedy te młode usta zaczną miotać słowa naprzemian gorzkie, tkliwe, namiętne, wyzywające, doprawdy, mało znam rzeczy w literaturze któreby miały tę bezpośredniość czucia przy tak dojrzałe zobiektywizowanej formie.

To co tu mówię, odnosi się głównie do owych trzech sztuk: *Kaprysy Marjanny*, *Nie igra się z miłością* i *Świecznik*, stanowiących jakby odrębną grupę w całym dziele; ale-bo też te trzy sztuki tak dalece przesłaniają wszystko inne, iż, mówiąc o »teatrze Musseta« mimowoli utożsamiamy go z tą trylogją, powstałą w jednej epoce i z jednej żyły twórczości poety...

Jakże bogatą jest ta galerja figur kobiecych Musseta! cóż za nienasycona zdolność kochania była w tym człowieku, iż potrzebował, iż potrafił sobie stworzyć taki harem! Bo stosunek Musseta do jego heroin jest nawskróś osobisty: to czuć! I jak różnorodne, i jak żywe wszystkie, od owej lubieżnej kotki Joasi, przeciągającej się leniwie w szerokim łóżku, aż do tej dumnej mniszeczki Kamilli, do tej Cesi tak słodkiej ufnością i prostotą! Bettina, rasowa artystka,

cała w impulsie, nawykła patrzeć na życie ponad jego małość; Barberyna, ta kobieta głęboko uczciwa a tak pełna wdzięku (połączenie mniej łatwe do osiągnięcia niżby się zdawało); pani de Léry, dająca nam przeczuwać skarby serca pod powłoką salonowej szermierki dowcipu. Niektóre z tych postaci są prawdziwą rewelacją dla francuskiej sceny; zwłaszcza młode dziewczyny: młode dziewczyny *naprawdę* a nie z woli konwencji teatralnych. Ten przedwczesny cynik za jakiego się chętnie Musset podaje, ten »libertyn«, który, między jedną a drugą hulanką, lubił, na niewinnych balikach, obejmować w turze walca kibicie dziewczęce, odgadł intuicją lub wyczuł fibrami zmysłów istotę duszy dziewiczej: mało który pisarz umiał ją oddać z taką delikatnością, prawdą i czarem.

Odrębne zupełnie miejsce zajmuje Lorenzaccio; utwór, którego krytyka francuska nie waha się mianować »jedynym we francuskiej literaturze dramatycznej«. Jeszcze przed poznaniem Musseta, George Sand naszkicowała dramacik w 6 obrazach, p. t. *Sprzysiężenie w 1537*, którego treścią jest historia Lorenzaccia. Pomysł ten zainteresował Musseta; może jadąc do Włoch kochankowie zamierzali go wspólnie opracować; wiadomo jednak jak nieszczęśliwie zakończyła się ta podróż, i, po powrocie, Musset napisał sztukę sam. Bardziej jeszcze niż w utworze przyjaciółki, znalazł kanwę dla niej w *Storie fiorentine* Varchiego, które przestudjował bardzo uważnie. W tych *historjach florentyńskich* mieści się cały fak-

tyczny materiał śmierci Aleksandra; Musset, z głęboką intuicją psychologiczną i historyczną, udratyzował jego wszystkie rysy, oraz skojarzył je niezwyczajną koncepcją bohatera. Trzeba przyznać, iż jest to koncepcja godna wielkiego poety. Lorenzo, młody i szlachetny entuzjasta, łacinnik czytany w historii Brutusów, poprzysięga sobie oswobodzić ojczyznę od tyrana. Aby zyskać doń przystęp, zdobyć jego zaufanie, przywdziewa — jak drugi Wallenrod — maskę, pod którą wchodzi do obozu wroga. Staje się przyjaciелеm księcia, towarzyszem rozpusty, stręczycielem uciech, błaznem, szpiegiem. Ale nie igra się bezkarnie z taką maską! Takiego stroju nie da się, wedle chęci, przywdziewać i zrzucać; przylega on do ciała, które pod nim okrywa się wrzodami! Rola, jaką gra Lorenzaccio, powoduje w nim dwojaką przemianę. Z jednej strony, z pod swojej maski, widzi świat w nowej postaci: on, młody idealista, wierzący w ludzkość, spostrzega, iż to co on chciał udać, panuje w świecie naprawdę; że ci, dla których chciał się poświęcić, wcale dobrze się czują w swoim spodleniu: jeżeli, tu i ówdzie, znajdzie się szlachetniejsza natura, to wystarczy jej upust jaki sobie da w słowach, obywa się bez czynu... Z drugiej strony, i on sam nie wyszedł bezkarnie z tej próby: rozpusta, cynizm, przyłgnęły doń tak, iż stały się jego drugą prawdziwą naturą: on, dawny Lorenzo, to jeno cień, który przywołuje siłą woli. Daremnie zresztą spełniłby teraz czyn bodaj najszlachetniejszy: wzgarda powszechna tak przyłgnęła do jego osoby, iż ręka

jego zbruka wszystko czego dotknie. Jeżeli Lorenzo spełni co zamierzył, to już bez wiary, bez zapалу: spełni, aby znaleźć pomstę na tyranie za własne spodlenie, poczem zginie sam z ręki zbira, nie siląc się nawet bronić życia, które splugawił i zmarnował w przedsięwzięciu podjętem ponad swoją, lub może w ogóle ponad ludzką miarę. Toć nawet Konrad Wallenrod nie wytrzymał tej próby: biedaczysko rozpił się z kretešem. Ale przeprowadzenie paraleli między Wallenrodem a Lorenzacciem pozostawiam memu synowi na zadanie maturalne, w nadziei iż, w niedalekiej przyszłości, młodzież nasza pozna coś więcej z europejskiej literatury dramatycznej niż *Fiesco von Genua* i *Minne von Barnhelm*, któremi zadowalano się za moich szkolnych czasów.

Postać bohatera, w istocie pomyślana niezwykle śmiało, odczuta jest zarazem bardzo osobiście. Jest w tym Lorenzacciu, w jego przedwczesnym smutku, goryczy i wzdargzie, coś z Hamleta, ale jest coś i z Oktawa ze *Spowiedzi dziecięcia wieku*, coś z samego Musseta. A i samo tło — ci szumni republikanie, tak szybko gnący kark pod nowe jarzmo, tak łatwo topniejący pod promykiem łaski pańskiej — czyż nie przypomina niejednym rysem, iż sztuka ta powstała w r. 1834, w parę lat po rewolucji lipcowej i po zeskanotowaniu tronu Francji przez Ludwika Filipa?

Nie znaczy to, aby utworowi temu brakło zrozumienia epoki. W przeciwieństwie do teatru romantyków, Musset posiada niepospolitą intuicję histo-

ryczną: czuć w tym dramacie Florencję XVI wieku, czuć że Musset, w czasie podróży do Włoch, zdeptał jej bruk i przystawał w zadumie naprzeciwko starych pałaców Rucellai, Strozzi... Toż samo w przeprowadzeniu tematu, jakże daleko znaleźliśmy się od *Hernaniego*! *Ten pur sang* poeta miłości, tutaj, w zetknięciu z powagą dziejów, jakże odległy jest od tego aby romantycznie wydętą awanturę miłosną czynić środkowym punktem, osią historycznych wypadków! U Wiktora Hugo, władca połowy kuli ziemskiej, Karol V, służy na to aby trzymać lichtarz przy gruchaniach Hernaniego i dony Sol; u Musseta niema ani śladu tego fartuszkowego traktowania historii.

Słowem, z każdego punktu widzenia, ten hamletyzujący potrosze dramat, pisany przez dwudziesto-czteroletniego chłopca, jest dziełem pełnem polotu, nowem, wyprzedzającym styl i pojęcia swojej epoki we Francji. A jednak... Mimo uniesień francuskiej krytyki nad tym utworem, czegoś mi w nim brak: widzę w nim wszystkie elementy głębokiej tragedji, ale brakuje mi tego jakiegoś technienia, który stapia elementy w jedność i stwarza wielkie dzieło. To raczej mozaika zmyślnie dobranych szczegółów niż jednolity dramat. Mam uczucie, że Musset napisał go całą swą inteligencją, ale tylko częstką swojej duszy. Druga część, ta najszczerza, szła w listach najnamiętniejszych może jakie kiedy pisano, do stóp niewiernej kochanki, do Wenecji... Zawiele ognia odkradła poecie najbliższa współczesność, aby odległa historia florencka nie miała pozostać nieco chłodna.

Może jeszcze znajdę sposobność aby wrócić do Alfreda de Musset; bardzobym pragnął; mam słabość do tego poety. A na koniec, pozwolę sobie, za jednym z francuskich krytyków, przytoczyć ładne powiedzenie jakiejś namiętnej czytelniczki Musseta: »Musset...? doprawdy, nie jestem bardzo pewna, czy on nie był moim kochankiem...«

MURGER: CYGANERJA.

Tytuł *Cyganerji* szerzej jest znany niż sama książka. Zjawienie się jej w literaturze również przeszło bez rozgłosu: rozdziały te ukazywały się pojedynczo w felietonie jakiegoś skromnego pisemka. Dopiero przerobiona obcą ręką na widowisko teatralne, zyskała *Cyganerja* — której tytuł stał się odtąd utartym terminem — ogromną popularność, aż do czasu kiedy znowuż głośnie opera przesłoniła pamięć komedji. Dziś, postaci Rudolfa i Mimi, Marcela i Muzety, żyją w pamięci głównie dzięki operze; ale afisz operowy nie raczył zachować nawet nazwiska Murgera... Sama książka stała się, dla wielu, mytem.

A szkoda! Mimo iż *Cyganerja* Murgera nie jaśniała nigdy w konstelacji wielkich gwiazd epoki, przeżyła, mimo to, niejeden utwór, który, swego czasu, szumem i gwarem napelniał arenę literacką. Czas jest, pod tym względem, najpewniejszą próbą: cały szych literatury, choćby, w danej chwili, najbardziej błyszczący, czernieje i blaknie; każda nato-

miast najskromniejsza niteczka dziergana szczerem złotem uczucia i serdecznej prawdy, długo zachowuje swój blask.

Z własnego życia zaczerpnął Murger temat *Cyganerji*; z życia i — z wyobraźni; życie dało podkład zimnej, pokątnej nędzy, stanowiący codzienny chleb owej cygańskiej doli; wyobraźnia zahaftowała to tło poezją młodzieńczej wiary, beztroski i zapалу.

Henryk Murger urodził się w 1822, jako syn biednego krawca w Paryżu. Ojciec, surowy, niewyrozumiały, niezdolny odczuć odrębnej natury dziecka, przeznaczał go do rzemiosła. Ocaliła go matka, tkliwa istota, marząca dla syna o naświetniejszych losach: uzyskawszy jakieś rekomendacje, zdołała go umieścić, w 14 roku życia, u adwokata, jako „chłopca” do posylek i przepisywania. To był, w jej oczach, ów wielki krok ku przyszłości! Murger uganiał tedy z aktami po bruku paryskim, wkładając jednak tylko połowę duszy w swoje rzemiosło; druga połowa, już z instynktu, poświęcona była sztuce. Wraz z dwoma kolegami po fachu — braćmi Bisson — uczęszcza wieczorami na lekcje rysunku i marzy o laurach artysty. Niebawem, dzięki obcowaniu z piosenkarzem Pottier, przyszłym autorem rewolucyjnej pieśni *l'Internationale*, spostrzegł Murger, iż istotnem jego powołaniem jest nie malarstwo, ale poezja. Równocześnie, uświadamia sobie olbrzymie braki, a raczej zupełny brak wykształcenia; gorączkowo rzuca się w książki. Sam, w najtrudniejszych warunkach, zdo-

bywa upragnioną oświatę; uczy się łaciny, tłumaczy Horacego, Wergiljusza.

Matka odumiera go młodo; ojciec, zawsze niezbyt czuły dla syna, żeni się powtórnie i, pod blahym pozorem, usuwa się od obowiązków ojcowstwa. Chłopiec, zupełnie już opętany literaturą, rzuca się w tę koleję; rozpoczyna owo twarde życie nędzy, które później miał opisać, z tą różnicą iż, w rzeczywistości, było ono wypełnione upartą, niezmordowaną pracą, przeslonioną w jego książce wesolymi pozorami *Cyganerji*.

A *Cyganerja* ta nie podobna jest do owej z epoki premiery *Hernaniego*. Tamto kółko, którego duszą był Teofil Gautier, Arsen Houssaye i i., składało się z synów zamożnych rodzin, dla których »cygaństwo« było sztandarem rewolucji literackiej; nie wykluczało ono, na swój sposób, pewnego wykwintu i zbytku, przejawiającego się bodaj w aksamitnych płaszczach i wschodnich nargilach. Młoda ta grupa ludzi mniej lub więcej sławnych, opromieniona blaskiem swego wielkiego patrona Wiktora Hugo, skupiała na sobie, w bojującej dobie Romantyzmu, oczy całej intelektualnej stolicy. Inną była dola grona do którego należał Murger. Czarna nędza, dosłowny chroniczny głód, wzgarda lub obojętność świata, częste pobyty w szpitalu, lachmany niemal miast ubrania, chwytanie się najfantastyczniejszych zarobków, i — ciągła wytężona praca w najbardziej, pod względem materialnym, niewdzięcznej ze sztuk, w poezji. Plany i szkice dramatów, wiersze, poematy, tworzą coraz

to większą stertę, napróżno czekającą zmiłowania prasy drukarskiej. Wreszcie, wytrwałość zwycięża: tu jakieś współpracownictwo w wodewilu, tam kroniczka w młodym dzienniku, w końcu stałe współpracownictwo... Organ, który przytulił Murgera, miał piękny tytuł *Korsarz-Szatan* (wynikły ze zlania dwóch dzienniczków noszących te obiecujące godła). Nie wyszedł zresztą źle na swej gościnności: Murger rozrzucił w nim pełnemi garściami perełki fantazji, tworząc, w swoim rodzaju, typ, wielokrotnie później w dziennikarstwie naśladowany. Tam też, między 1846 a 1849, pojawiły się *Sceny z życia Cyganerji*, przynosząc autorowi po 15 fr. od sztuki. Bogaćstwo to nie przeszkodziło Murgerowi znaleźć się, w r. 1848, w szpitalu, w stanie ostatecznej nędzy. Dopiero ogromne powodzenie sztuki pod takimże tytułem, wykrojonej przez Teodora Barrière z utworu Murgera i wystawionej w 1849 w teatrze *Variétés*, położyło kres tej nędzy, zamieniając ją na proste ubóstwo. Odtąd, Murger przechodzi niejako do oficjalnej literatury; pisze szereg nowel, powieści¹⁾; nigdy jednak pióro jego nie odnalazło tej prostoty, wdzięku, jakie ma w owych *Scenach*, kreślonych bezpośrednio z własnych przeżyć i rojeń. Umiera, licząc niespełna 39 lat, w 1861: lada przygodna choroba wystarczyła, aby pokonać ten organizm zżarty latami niedostatku.

¹⁾ *Scènes de la vie de Jeunesse, le Pays latin (Claude et Marianne), Buteurs d'Eau, Roman de toutes les femmes, Madame Olympe, Adeline Protat, Vacances de Camille, etc.*

Cyganerja! to pojęcie skryształizowało się pod piórem Murgera po raz pierwszy i definitywny zarazem. Mimo iż, od jego czasu, nieraz literatura wracała do tego tematu ze szczególnem upodobaniem — wystarczy wspomnieć u nas *Tę trzecią* Sienkiewicza, wiele powieści i sztuk teatralnych, z których popularne *Dzieci Muzy* najnaiwniej może idą śladami *Cyganerji* — nie wiele zdołała dodać do rysów utrwalałonych piórem Murgera. Co do samego zaś pojęcia, mimo iż autor wywodzi je w przedmowie swojej (trącającej potrosze swadą samouka, lubującego się we własnej, z trudem zdobytej erudycji) z bardzo daleka, jest ono względnie świeże, a wyrosło na tle dziewiętnastowiecznej demokracji. Wprzód, egzystencja sztuki, artysty, związana była zawsze z jakimś, mniejszym lub większym dworem, osobą króla czy wielkiego pana; dopiero w nowoczesnym ustroju społecznym, dwór mecenasa rozpylił się w szary tłum bezimiennej publiczności, która rozstrzyga o sławie i dochodach artysty.

Stąd, dawny typ pisarza lub pismaka, silącego się, zapomocą szumnych dedykacyj lub nadzianych pochlebstwem epitalamiów, wcisnąć na jakieś wpływowo salony, przekształcił się w godniejszy o wiele typ artysty, który, w izdebce na poddaszu, cierpliwie para się z samym sobą i swoim materiałem, aż wreszcie uda mu się, w tem morzu ludzkim, wyrosnąć na parę głów wyżej i zabłysnąć. Przychodzi też do większej specjalizacji maszyny społecznej, zaniżają synekury i fantazyjne stanowiska. Rabelais był

proboszczem, Molier tapicerem królewskim i pensjonariuszem jego szkatuły, Rousseau sekretarzem pani Dupin i sekretarzem (Boże zmiłuj się!) ambasady weneckiej¹⁾; już natomiast Balzac ma tylko swoje pióro za cały oręż i nadzieję. Te osobliwe warunki życia wytworzyły typ *cygana*, tego *króla bez ziemi*, owijającego się dumnie dziurawą »peleryną« niby płaszczem monarszym. Świadomość iż o wartości jego decyduje talent, stwarza w artyście lekceważenie kodeksu etyki społecznej w stosunku do *mieszczucha* (*filistra*, *mydlarza*, jak niedawno u nas się mówiło), którego uważa jakby za reprezentanta wrogiego plemienia; niestałość dochodów, niestosunek między stanem materialnym a wysokiem napięciem duchowem, częste wreszcie ocieranie się o świat zbytku — wytwarzają ową specyficzną gospodarke, w której owoc kilkomiesięcznej pracy spożywa się w kilka godzin, aby nazajutrz rozpocząć życie czarnej nędzy, bardziej, w tych kontrastach, odpowiadające wyobraźni artysty niż ciągle uregulowana mierność. A wreszcie, te okresy wyteżonej pracy, łamania się z samym sobą, to rozbijanie nerwów między upojeniem twórczem a zwątpieniem niemocy lub zawodu, pociągają za sobą nieodzowną potrzebę równie silnych odczynów odurzenia i szalonych wybry-

¹⁾ Te błogosławione czasy odżyły dziś poniekąd w Najjaśniejszej Rzeczypospolitej polskiej, ale jestto zapewne tylko faza chwilowa, wywołana wyjątkowymi warunkami powstawania państwa.

ków. Ta »dekoracyjna« strona życia cyganerii, te hulanki i ekscentryczności, najbardziej podpadają oczom publiczności, jako iż tamte dnie i noce żelaznej, wytrwalej pracy pozostają w cieniu: stąd tyle ciem, wabionych owem łatwem napozór, barwnem i niefrasobliwem życiem, leci ku temu światłu — ażeby w niem splonąć. Tę też cyganerię, bawiącą się, biesiadującą, całującą ładne buziaki, platającą tysiączne psoty, wziął Murger za przedmiot swoich *Scen*; ale pewne uwagi, rozrzucone tu i ówdzie w jego książce, świadczą, iż i druga strona problemu — artysta łamiący się z Dzielem — nie jest mu obcą, i że, jeżeli nie poruszył jej głębiej, to dlatego iż nie leżało to w jego intencjach.

Posłuchajmy, pod koniec książki, tyrady, w której jeden z bohaterów ujmuje jej temat:

...Wszystko to bardzo piękne, możnaby z tego sklecić ładną powieść; ale ta komedia miłosnych szaleństw, to marnotrawstwo dni straconych z rozrzutnością ludzi którym się zdaje że mają wieczność do rozdania, wszystko to musi mieć swój koniec. Pod grozą słusznej wzdardy świata, pod grozą wzdardy dla samych siebie, niepodobna tak żyć poza nawiasem społeczeństwa, poza nawiasem życia niemal. Ostatecznie bowiem, czyż to nie są bardzo problematyczne korzyści? Prawdziwa swoboda, to móc się obejść bez drugich, istnieć o własnych siłach; czy to umiemy? Nie! pierwszy z brzegu lajdak, którego nazwiska nie chcielibyśmy nosić ani pięć minut, mści się za nasze szyderstwa i staje się naszym władcą i panem, skoro pożyczamy od niego pięć franków; a nim je pożyczysz, kosztuje nas to za sto talarów chytryści lub upokorzeń. Co się mnie

tyczy, mam tego dosyć. Poezja istnieje nie tylko w bezładzie życia, w improwizowanym szczęściu, w miłościach trwających tyle co ogarek świecy, w mniej lub więcej ekscentrycznych buntach przeciw przesądom które wiecznie będą władaty światem: łatwiej obalić dynastję, niż zwyczaj bodaj najniedorzeczniejszy. Nie wystarczy włożyć letni paltot w grudniu aby mieć talent; można być poetą i prawdziwym artystą mając całe buty i jadając trzy razy na dzień. Mimo wszystko co się gada i robi, chcąc dojść do czegoś, zawsze trzeba wędrować ubitym gościńcem. Ta przemowa zdziwi cię może, powiesz że kruszę swoje bóstwa, nazwiesz mnie filistrem, odstępca, a jednak to moje szczere przekonanie. W istocie, coż stąd wyniknie, jeśli będziemy nadal uprawiali tę jednostajną i bezcelową włóczęgę? Dobijemy trzydziestki, nieznan, samotni, zmierzni wszystkim i sobą; napojeni zawisią wobec wszystkich którzy w naszych oczach dojdą celu; zmuszeni, aby żyć, uciekać się do haniebnych środków pasorzytnictwa: a nie wyobrażaj sobie że to jakiś fantastyczny obraz, który wywołuję umyślnie aby cię odstraszyć. Aż do dziś, egzystencję, którąś pędził, pędziliśmy z musu; mieliśmy za wymówkę nacisk konieczności. Dziś nie mielibyśmy żadnego usprawiedliwienia.

To głos trzeźwości, głos życia; ale, w poezji, jakież to uroczy, przemily świat! To koleżeństwo, nie znające rozróżnienia między własną a przyjacielską sakiewką, najczęściej zresztą pustą (co może ułatwia poniekąd ten ideał wspólnoty); te uczyty lukullusowe, spadające jakimś cudem z nieba po dniach suszy; ten hiperboliczny język kojarzący w sobie jakąś djogenesowską filozofję z pustotą i ciężką krzepkiej, mimo częstych postów, młodości! A te rozkoszne

dziewczęta wyrojone zapewne w wyobraźni poety dla pocieszenia po mniej pięknej rzeczywistości (Murger w życiu nie był szczęśliwym w sferze uczucia) — gotowe zawsze porzucić przepychy zbytku dla szczęścia podzielenia z artystą na poddaszu kęsa suchego chleba! O Mimi, o Muzeto, o złote błagi klasycznych »dwudziestu lat«, jakże miło jest o was czytać... W istocie, te »dwadzieścia lat« są jedną z najgrubszych legend; jest to zazwyczaj najgłupsza i najcięższa doba życia, okres największego rozdźwięku między pragnieniem a rzeczywistością, możliwością a ambicją, okres chorobliwej nieśmiałości, śmiesznej i poniżającej studenckiej golizny, podejrzanych chorób, cielecego *weltschmerzu*, niezręczności, pretensyj i duchowego marnotrawstwa.

La jeunesse, c'est bête; ce n'est fait que pour être regretté, powiedział nie pamiętam kto, nie pamiętam gdzie i nie pamiętam czy dokładnie tak samo.

Sceny z życia Cyganerji były, swego czasu, przekładane na język polski. Miałem w ręku ten przekład, i mogłem na nim studjować w jaki sposób załatwia się u nas te rzeczy. Sam polski tekst, nie trudnego zresztą do przekładania utworu, znośny (nie więcej); gdzie jednak nastrecza cię jakakolwiek trudność, tam autorka (przekład jest pióra kobiecego) urządza się z nią w sposób nieopisanie prosty. Tak np., śliczny poemacik Rudolfa (jakieś stokilkadziesiąt wierszy), nadający poniekąd ton całej książce, usunięto, dla wygody, zupełnie. W przedmowie, wywo-

dząc rodowód Cyganerii, Murger wspomina dwukrotnie Villona i jego »piękną płatnerkę« (*belle heaultmière*, płatnerka, od płatnerz, czyli wyrabiający i sprzedający szyszaki, zbroje). Tłumaczka, dla której Villon jest oczywiście »ziemią nieznana«, przekłada dwukrotnie *belle heaultmière* jako »piękna, która była wyniosłą« (?) *Touraine* jest dla niej *Turyngią!* To parę przykładów wśród wielu.

Przypadkowo miałem w tym czasie na warsztacie drugą książkę której istnieje dawny przekład na polskie: *Czerwone i czarne* Stendhala. Przekład ten, również kobiecego pióra, zainteresował mnie szczególnie, ponieważ jeden z największych mistrzów polskiego języka określił go świeżo jako »doskonały«. Przypuszczam, iż świetny pisarz, czytając (może za młodu) tę tak pasjonującą książkę i pochłonięty jej treścią, nie zwracał zbyt uwagi na niedostatki polskiego tekstu lub też wyrównywał je bogactwem własnej wyobraźni językowej; w każdym zaś razie nie zadał sobie trudu aby porównać go z oryginałem. Co do mnie, przechodząc polskie wydanie z francuskim tekstem w rękę, musiałem zakreślić na każdej stronie po kilkanaście rzeczowych błędów lub nieścisłości, nie mówiąc już o dowolnych wypuszczaniach, streszczaniu zdań zamiast ich przekładu, etc. Oto kilka drobnych przykładów. Tłumaczka zdaje się nie wiedzieć, że *le génie militaire* znaczy nie tylko genjusz wojskowy, ale i inżynierja wojskowa; stąd ustęp, iż »genjusz wojskowy sprzedaje rocznie za 12 lub 15 fr. siana«... Na pro-

szonym wieczorze »podają co cztery godziny (!) lody i herbatę«, zamiast, oczywiście, co kwadrans. Tłumaczka nie wie, iż *avoir de l'humeur*, znaczy być w złym humorze, a nie w dobrym humorze; nie bardzo rozróżnia znaczenie słów *étrange* a *étranger*. O młodym człowieku, który ma frak od Stau-ba (słynny paryski krawiec około 1830), powiada, że jest ze Staub (?) Nie wie, iż, gdy mowa o fechtunku, słowo *parade* oznacza nie popis, ale zastawienie się od cięcia, etc., etc. *Cet automate de mari* (głupiec, bałwan) tłumaczy: *automatyczny mąż!*... To kilka przykładów uszczkniętych z pomiędzy kilkuset podobnych. A co do ducha języka, jeden przykład: tłumaczka stale używa wyrażenia *panie proboszczu*, oraz niewolniczo z francuskiego przeniesionego *pan* przed nazwiskiem księdza! Trzeba zaznaczyć, że oba te przekłady, to nie jakieś pokątne spekulacyjne wydawnictwa, ale jeden z nich nosi firmę *Biblioteki dzieł wyborowych*, drugi *Biblioteki najcenniejszych utworów literatury europejskiej*; są to zatem wydawnictwa podjęte planowo, dokonane zapewne pod jakąś fachową redakcją literacką. Cóż dopiero mówić o innych ¹⁾. Bawimy się znanym fra-

¹⁾ Z okazji niedawnego wystawienia *Dziadów*, miałem w rękę naukowe wydanie pism Mickiewicza, dokonane pod uniwersytecką firmą. Ze zdziwieniem znalazłem w odsyłaczach błędy w przekładzie francuskich zwrotów, tak obfitych w *Dziadach*. Tak np., Senator mówi: »Po obiedzie mógłbym *voir donner la question*«, co znaczy »patrzeć jak kogoś torturują«, a nie, jak przełożono w odsyłaczu, »być świadkiem badania«.

zesem: »Zaraza! krzyknął wicehrabia i polknął szklanę świętego Juliana«, ale mało kto ma poczucie, iż znaczna część przekładów, to policzek dla naszej kultury literackiej.

Przekład, jestto rzecz trudna; pod względem formalnym trudniejsza niż pisanie; łatwiej bowiem znaleźć formę dla myśli własnej, która, w naturalny sposób, rodzi się w odpowiednim dla siebie kształcie, niż dla myśli cudzej, powstałej z innego zupełnie ducha. Wymaga nietylko znajomości mowy obcej (to rzecz najdrobniejsza), ale ogólnej znajomości literatury i kultury danego kraju (dowodzi tego cytowany przykład »pięknej platnerki« i »Stauba«); wreszcie — przedewszystkiem — panowania nad własnym, ojczystym językiem. Jestto najwłaściwsza rozrywka, wytechnienie umysłowe dla wytrawnych pisarzy; gdyby każdy z nich przełożył z umiłowaniem bodaj jedno ulubione i pokrewne mu duchem arcydzieło — a któryż go nie ma? — luki rychłoby się zapełniły. Tak przekładał Goethe *Pamiętniki Benvenuta* i *Neveu de Rameau* Diderota, Baudelaire Poego etc.

Posiadamy i my wiele takich wysokiej miary przekładów; naogół jednak utrwalilo się dziwne pojęcie, że jestto teren najwłaściwszy dla tych, którzy niezdolni są, w zakresie pióra, do niczego innego. Ileż razy, w moim zawodzie tłumacza, spotkałem się z takimi, nie wolnymi od pewnego przekąsu interpelacji¹⁾, które dalyby się streścić w słowach:

¹⁾ Interpelacje te niezawsze zresztą przybierały tak pochlebną formę. Tak np. otrzymałem niedawno anonim, dato-

»Dlaczego właściwie pan, mając talent i umiejąc pisać, tłumaczy?« — czyli, wynikałoby stąd, w najprostszej formie wnioskowania, że tłumaczyć powinni ludzie bez talentu i nie umiejący pisać. A sam wiem najlepiej, ile trzeba mocowania się ze stylem i z ciśnieniem obcego ducha językowego, zanim się dojdzie do względnego opanowania techniki przekładu!

Zastraszającą zwłaszcza jest inwazja piór kobiecych w tym zakresie. Któraż z kobiet zawiedzionych w życiu, wahając się w wyborze jednej z klasycznych w takim razie karjer, mianowicie teatru, magazynu kapeluszy i pensjonatu w Zakopanem, nie próbowała tłumaczyć, dla zabicia czasu, czegoś z »francuskiego«? I często, jeżeli jest niebrzydka i ma jakieś stosunki dziennikarsko-literackie, drukuje. Winni są tu bardzo wydawcy, dziwnie na tym punkcie obo-

wany z »Grand Hotelu«, z którego przytoczę ustęp, jako dość charakterystyczny swoim tonem:

»Czyś pan już tak przepity, tak bliski delirjum, tak w duszy i w sercu zmurszały, że nie możesz zdobyć się na pracę dla prawdziwej sztuki i nie jesteś zdolny wykrzesać z siebie niczego samodzielnie, ale zrobiłeś się rzemieślnikiem, tłumacząc miejscami bezmyślnie i źle to co niechajby wiecznie spoczywało pod głazem zapomnienia, a co jest klątwą zepsucia, gangreną ducha dla społeczeństwa?!«

»Obudź się pan, zerwij z wódką, morfiną i t. p. smakolukami i pisz z siebie i nie świństwa albo raczej nie pisz nigdy i niczego, a nie bądź Landru'em, nie bądź trucicielem polskiej młodzieży, etc. etc.

Podpisane: »Kółko Polaków dobrej woli, oburzonych i agitujących contra«.

jętni i nieświadomi. Mniejsza wreszcie, o ile chodzi o jakąś »aktualną« nowość przemijającej wartości; ale tam gdzie idzie o trwałe dzieło lub arcydzieło literackie, jestto, doprawdy, zły uczynek, gdyż wydanie jakiegoś utworu lichy, jest uniemożliwieniem, na kilkanaście lat lub dłużej, wydania dobrego. Często jest tu więcej nieświadomości niż złej woli. Znam np. takie niedawne wydarzenie: Jedna z dużych firm księgarskich podjęła wydawnictwem cyklu angielskich powieści. Otóż, pewien wybitny młody krytyk, pisarz o wyjątkowej, chorobliwej niemal sumienności, mając w ręku tom polskiego przekładu i znajdując w nim wątpliwe ustępy, zadał sobie ten trud, iż, z angielskim¹⁾ oryginałem w ręku, pozakreślał ołówkiem i opatrzył cytatami wszystkie błędne miejsca (a było ich dużo!), poczem przesłał ów egzemplarz (w najbezinteresowniejszej myśli zresztą) pomienionej firmie. W odpowiedzi, otrzymał uprzejme zaproszenie, aby zechciał objąć naczelną redakcję całego wydaw-

¹⁾ Przypuszczam, że w przekładach z angielskiego — jako że język mniej powszechnie jest znany i bardziej uchyla się z pod kontroli — musi się dziać jeszcze gorzej niż we francuskim. Swego czasu, obiegał prasę polską interwiew Conrada-Korzeniowskiego z którymś z naszych dziennikarzy, gdzie znakomity pisarz oświadczył, iż z przekładów swoich pism na języki europejskie jest bardzo zadowolony, z wyjątkiem polskich, nadzwyczaj niedbanych i niewiernych. Przekłady zaś tak »egzotycznych« języków jak hiszpański, norweski, węgierski, w znacznej zaś mierze i angielski, załatwia się poprostu — z niemieckiego.

nictwa. I tak się też stało¹⁾. Ten pocieszający fakt dodał mi bodźca, aby poruszyć tutaj tę bolączkę polskiego piśmiennictwa. Czytanie dzieł literatury obcej w oryginałach zawsze będzie społecznym zbytkiem, dobre przekłady są najnaturalniejszą drogą wymiany duchowej między poszczególnymi rasami i narodami; zanieczyszczanie tedy tych źródeł, z których całe pokolenia mają czerpać napój Piękna i Prawdy, jest — za silnie może byłoby powiedzieć zbrodnią — ale, bądź co bądź, nieładnym postępkim. Dla poprawy zaś tych stosunków trzeba uzbroić się w jeszcze ściślejszą miarę, niż to czyni czcigodny autor *Projektu akademji literatury polskiej*²⁾.

¹⁾ Od czasu jak pisałem te słowa, krytyk ów porzucił to stanowisko, a przyczyną była beznadziejna walka z — kwestją przekładów!

²⁾ Pisząc te uwagi dotyczące naszych przekładów, wiem, jak drażliwą jest rzeczą puszczać się na krytykę z zakresu który się uprawia samemu. Będąc sam tłumaczem, i ja znowuż, wiem o tem, podlegam krytyce. Ale sumienie mam o tyle czyste, że najsurowszym krytykiem jestem sam dla siebie. Ktokolwiek porówna drugie wydanie moich dawniejszych prac z pierwszym, ten przekona się, ile starań wkładałam w to, aby się bodaj zbliżyć do doskonałości w tej arcytrudnej rzeczy jaką jest przekład z francuskiego języka. Sam widzę dziesięć razy tyle niedociągnięć, niż mi ich krytyka — tak naogół dla mnie łaskawa — zdolala wytknąć. Główna ich przyczyna, to — wyznaję otwarcie — pośpiech. Mimo przydanego mi i już utartego epitetu, niemam w sobie nic z »benedyktyna«; pracuję raczej niecierpliwą furją niż cierpliwą skrzętnością. Ale pośpiech ten ma i inne źródło. Proszę pomyśleć, że ja odrabiam zaniedbania conajmniej paru pokoleń. Wiele utwo-

rów z tych które przełożyłem, po czterysta, trzysta i dwieście lat czekały na tłumacza. Literatura nasza obchodziła się bez Villona, Rabelego, prawie że bez Moliera; filozofja bez Montaigne'a, teologia bez Pascala, prawo bez Monteskiusza. Młodzi »romaniści« czytawali Kartezjusza — po niemiecku. Chcąc to wszystko zmienić, i to w ciągu lat kilku, trzeba było wziąć szybkie tempo. Obecnie, rzuciwszy, w gorączkowym niemal pośpiechu, tę podwalinę, przeprowadzam — w miarę powtórnych wydań — gruntowną rewizję mej pracy. Najwięcej wymagają jej prace dokonane w dobie wojny, w anormalnych warunkach, w mojej izdebce dyżurnego lekarza, tuż pod nieustającym dzwonkiem kilku telefonów, między jedną a drugą czynnością lekarską, oraz pod grozą szefa-Niemca, wpadającego od czasu do czasu i wrzeszczącego, na widok mojej teki: *Herr Doctor, diese ewige Literaturschreiberei werde ich nicht dulden...*

To szybkie tempo ściągnęło nawet na mnie zaszczyt legendy: wiele osób zapewnia mianowicie (sam to nieraz słyszałem), iż posiadam całe biuro, w którym kilka współpracowniczek(!) sporządza przekłady, a ja je jedynie poprawiam. Znać, że autor tej powiastki nie miał nigdy z przekładaniem do czynienia: wiedziałby, iż sumiennie poprawiać cudzy przekład, to praca o wiele większa niż przełożyć samemu. Co do mnie, tak dalece nie umiem się posługiwać nieczyją pomocą, iż nawet dyktować nie jestem zdolny. Każda litera napisana jest — i przepisana powtórnie — własną ręką. Rękopisy moje wielbiciele mogą nabywać już za mego życia w drodze licytacji lub z wolnej ręki; później, rzecz prosta, cena ich znacznie się podniesie.

314 023

